L. mus.
o.
49a.

Musikalische Ornamentik

oder

die wesentlichen Verzierungs-Manieren

im Vortrage

der Vokal- und Instrumental-Musik

gründlich erläutert

von

Ernst David Wagner,

königl. Musikdirektor, Organist der Dreifaltigkeits-Kirche in Berlin, correspondirendes Mitglied der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden zu Rotterdam, etc. etc.

Das Uebersetzungsrecht ist vorbehalten.

Eingeführt in die Neue Akademie der Tonkunst in Berlin, in das Conservatorium der Musik in Berlin, und in andern musikalischen Lehranstalten.

Berlin, 1869.

Für alle Länder Verlag und Eigenthum der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Rob. Lienau.)

BIBLIOTHECA
CIVITATIS
BABENBERGENSIS.

Herrn Robert Lienau

in Verehrung

zugeeignet.

VORWORT.

Wenn schon es nicht an Werken fehlt, worin die wesentlichen Verzierungs-Manieren angegeben sind, — ich erinnere nur an: Emanuel Bach's Versuch, über die wahre Art, das Clavier zu spielen (1753); an: Marpurg's Anleitung zum Clavierspielen (1755); an: Leop. Mozart's gründliche Violinschule (1756); an: Türk's Clavierschule (1789), — so enthalten jedoch diese Werke entweder nicht ausführlich oder nicht verständlich genug, was über diese Verzierungs-Manieren zu sagen ist, oder es fehlen dazu, worauf es besonders hiebei ankommt, die lebendigen Beispiele aus Meisterwerken; auch ist in jenen Werken nicht oder doch nur sehr wenig Bezug genommen auf unsere grossen Tonsetzmeister Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, deren Eigenthümlichkeiten, abgesehen davon, dass die Verzierungs-Manieren dieselben geblieben, doch in der That zu bedeutend sind, als dass sie bei dieser wichtigen Lehre nicht in's Gewicht fallen sollten. — Demnach kann

dieses Werk durchaus nicht als ein überflüssiges erscheinen, zumal ich bemüht gewesen bin, dasselbe so ausführlich und verständlich zu schreiben und so reich mit sorgfältig aus den Werken unserer grössten Componisten gewählten Beispielen auszustatten, dass auch der angehende Musiker, selbst der Laie daraus sich selbst wird unterrichten und ausbilden können.

Möge dies Werk die Kunst, der ich diene, in ihren Trägern fördern und mehren helfen!

Berlin, im October 1864.

Der Verfasser.

INHALT.

Seite
Einleitung . 1

Erster Abschnitt.

Der Vorschlag . 6

Zweiter Abschnitt.

Der Vorhalt . 22

Dritter Abschnitt.

Der Nachschlag . 52

Vierter Abschnitt.

Der Doppelvorschlag oder Anschlag 62
1. Der springende Doppelvorschlag 64
2. Der kurze Doppelvorschlag . 65
3. Der punktirte Doppelvorschlag 69

Fünfter Abschnitt.

Der Schleifer . 74
1. Der kurze oder unpunktirte Schleifer 80
2. Der lange oder punktirte Schleifer 83
3. Der Doppelschleifer . 88

Sechster Abschnitt.

Der Doppelschlag . 92
1. Der Doppelschlag von oben . 92
2. Der Doppelschlag von unten . 110
3. Der geschnellte Doppelschlag 116
4. Der geschleifte Doppelschlag 121
5. Der punktirte Doppelschlag . 124
6. Der gebundene Doppelschlag . 125
7. Der prallende Doppelschlag . 127

Siebenter Abschnitt.

Seite
Der Mordent . 134
1. Der kurze Mordent . 135
2. Der lange Mordent . 139
3. Der verkürzte Mordent oder der Zusammenschlag 143
4. Der langsame Mordent . 144

Achter Abschnitt.

Der Pralltriller . 145
1. Der gebundene Pralltriller 145
2. Der Pralltriller *ex abrupto* (oder der unvorbereitete Pralltriller) . . 147
Der Schneller . 150

Neunter Abschnitt.

Der Triller . 152
1. Der ordentliche (oder lange) Triller 196
A. Der Triller *ex abrupto* (oder der unvorbereitete Triller) . . . 197
B. Der freie Triller . 199
C. Der gebundene und der accentuirte Triller 206
D. Der Kettentriller . 234
E. Der accompagnirende Triller 237
F. Der zwei- und dreistimmige Triller 240
2. Der Triller mit dem Zusatz von unten 241
3. Der Triller mit dem Zusatz von oben 245
4. Der Halbtriller . 247

Zehnter Abschnitt.

Das Arpeggio . 254

EINLEITUNG.

Das fremde Wort Manier (von *manus* = Hand) kommt in seiner ursprünglichen Bedeutung dem deutschen Worte Handhabung, Behandlung etc. sehr nahe und bezeichnet die eigenthümliche Art und Weise, welche eine bestimmte Person bei irgend einer Verrichtung stets zu beobachten pflegt. Da die Hand vorzugsweise das Organ ist, womit der Mensch fast Alles verrichtet, so bezeichnet das Wort Manier die Art und Weise, wie er bei einer gewissen Verrichtung sich immer benimmt, z. B. beim Essen, Gehen etc. In ähnlichem Sinne, aber in verschiedener Beziehung, kommt nun das Wort auch in der Musik vor und bezeichnet einestheils die Verfahrungsart beim Schaffen von Seiten des Tonkünstlers, d. i. Schreibart oder Styl; Schule des Virtuosen, Sängers etc.; andrerseits, und zwar hier, die Ausschmückungsart einer Note, Passage etc.

Wenn hievon in den im Vorwort genannten und in dem hier Folgenden vielfach darauf hingewiesenen Werken, namentlich von Em. Bach,[1] Marpurg[2] und Türk[3], unter dem alleinigen Ausdruck »Manieren« die Rede ist, so bezieht sich derselbe jedoch immer nur auf gewisse Ausschmückungsarten einfach melodischer Hauptnoten, wofür der Verfasser des vorliegenden Werks, wegen der oben angegebenen Vieldeutigkeit jenes Ausdrucks, das Wort Verzierungs-Manieren[4] gewählt hat. Hierunter sind also gewisse, feststehende oder stereotype Verschönerungs-Formen zu verstehen, welche sogenannten Hauptnoten oder einfachen Melodietheilen oder Tönen beigefügt werden.

1) C. Phil. Emanuel Bach, zweiter Sohn des Joh. Seb. Bach, Königl. Kammermusikus und »Begleiter der Flöte Friedrich's des Grossen auf dem Claviere«, später Kapellmeister in Hamburg (1714—1788).

2) Fried. Wilh. Marpurg, Kriegsrath in Berlin, berühmter musikalischer Schriftsteller (1718—1795).

3) Dan. Gottlob Türk, Universitäts-Musikdirector in Halle (1756—1813).

4) *Les Agréments de musique.*

Fasst man den Nutzen der Verzierungs-Manieren näher ins Auge, so wird man sich nicht treffender ausdrücken können, als: sie sind in der Musik das, was die Würze an der Speise.

E. Bach sagt darüber in seinem »Versuch etc.«: »Es hat wohl Niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kann es daher merken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie, sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck; sie machen sie wohlgefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es möge dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen sein, wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bei; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrag; einer mässigen Composition kann durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der klarste Inhalt davon stets undeutlich erscheinen muss. So viel Nutzen die Manieren also stiften können, so gross ist auch der Schade, wenn man theils schlechte Manieren wählt, theils die guten auf eine ungeschickte Art ausser ihrem bestimmten Orte und ausser der gehörigen Anzahl anbringt.«

E. Bach theilt die V.-Manieren in zwei Classen, und rechnet zu der ersten Classe diejenigen, »welche man theils durch angenommene Kennzeichen, theils durch kleine Nötchen anzudeuten pflegt, und zu der andern gehören diejenigen, welche keine Zeichen haben und aus vielen kurzen Noten bestehen«.

In ausdrücklicherer Art sind jedoch die V.-Manieren eingetheilt in 1) wesentliche und 2) unwesentliche. Die wesentlichen, welche wiederum in einfache und zusammengesetzte zerfallen, sind diejenigen, deren einmal angenommene Form unverändert beibehalten wird, und die theils durch angenommene Zeichen oder durch kleine Noten, theils durch Zeichen und kleine Noten vom Componisten vorgeschrieben werden. Die unwesentlichen, welche auch freie, zufällige oder willkürliche V.-Manieren heissen (von denen aber in diesem Werk nicht oder nur wenig die Rede sein kann), sind solche, die einerseits von der feststehenden Form der wesentlichen abweichen, andrerseits solche, die, vom Componisten nicht vorgeschrieben, dem Ausführenden zu erfinden überlassen bleiben, z. B. die Verzierungen der Fermaten, das Eilen oder Zögern an gewissen Stellen, das *Portamento di voce*, das Anwachsen der Töne und Passagen etc.

(Marpurg:) »Die Manieren werden eingetheilt 1) in Spielmanieren und 2) in Setzmanieren.

Eine Spielmanier ist im Grunde nichts Anderes, als ein Zusatz zu dem vorhandenen Gesang, den man mittelst der Stimme oder eines Instruments vorträgt. Man hat nämlich bemerkt, dass es nicht genug ist, eine Anzahl vorgeschriebener Klänge nach ihrer blossen Folge hinter einander in dem Werthe ihrer Zeit abzuspielen; man hat befunden, dass es nöthig wäre, diese Folge dem Gehör auf eine angenehmere Art fühlbar zu machen und der Composition das ihr noch anklebende Rauhe dadurch zu benehmen. Hieraus sind die Spiel-

manieren entstanden, die man als eine extemporale Nachahmung und Anbringung der Setzmanieren in einer ausgeputzteren Gestalt betrachten kann.

Eine Setzmanier besteht in der Veränderung einer grössern Note in kleinere Noten, oder in der Verbindung einer Hauptnote mit Nebennoten. Die Spielmanieren bestehen zwar auch in dieser Veränderung oder Verbindung, jedoch aber mit dem Unterschiede, 1) dass sie, nach Beschaffenheit der Umstände, nachdem es der Geschmack und der gute Zusammenhang der Klänge erfordert, es bald mit einer Hauptnote und bald mit einer Nebennote aus der Melodie zu thun haben, und 2) dass man die Setzmanieren ordentlich zu Papier bringt und in den Takt miteintheilt, die Spielmanieren aber entweder dem Nachdenken des Ausübenden überlässt[1], wiewohl es doch auch öfters geschieht, dass man gewisse Spielmanieren ordentlich, so wie die übrigen Noten, ausschreibt, und umgekehrt, dass man gewisse Setzmanieren durch Zeichen oder Nötchen andeutet, d. h. man vermischt Eins mit dem Andern in der Schreibart. Die Spielmanieren sind aber aus den Setzmanieren hervorgegangen und die Natur der Erstern ist daher leicht einzusehen.

Die Setzmanieren lassen sich in fünf Classen eintheilen, und es gehören zur 1. Classe *a*) die Schwärmer (oder Rauscher) bei 1, *b*) die springenden Schwärmer, bei 2; zur 2. Cl. die laufenden Figuren, bei 3; zur 3. Cl. die rollenden Figuren, *a*) die Walze oder Rolle, bei 4, *b*) der Halbzirkel, bei 5, *c*) der aus zwei Halbzirkeln bestehende ganze Zirkel, bei 6; zur 4. Cl. *a*) die gebrochenen (harmonischen) Figuren, bei 7, *b*) die accentuirte Brechung, bei 8; zur 5. Cl. die vermischten Manieren; wenn nämlich die vorbenannten Figuren dergestalt unter einander so verflochten werden, dass man sie nicht bequem nach dieser oder jener Classe von Manieren auflösen kann, weswegen man dergleichen Figuren auch nur insgemein kurzweg Passagen, Gänge, Wendungen etc. zu nennen pflegt.



Die Spielmanieren nennt man zum Unterschiede von den vorbenannten, willkürlichen insgemein wesentliche Manieren, weil sie überall in jedem Stück gebraucht werden. Ein Stück kann wohl ohne jene willkürlichen Zierrathe, aber niemals ohne diese wesentlichen Ausschmückungen vorgetragen werden, und kein Instrument bedarf derselben mehr, als das Clavier. Doch so ungefällig und hart ein von allen Manieren entblösster Vortrag ist, so ekelhaft ist derjenige, wo alle Noten mit Zierrathen verbrämt werden. Jenes macht die vortrefflichsten Aufsätze plump und rauh, dieses macht den

1) Wie in diesem vorliegenden Werk wiederholentlich bemerkt ist, war das Hinzufügen der V.-Manieren Sache des Ausführenden.

wahren Gesang unkenntlich. Ein Musikus, der bei jeder Note trillert, kommt mir vor, wie eine affectuirte Schöne, die bei jedem Wort einen Knicks macht.«

Die V.-Manieren insgesammt sind Sache des richtigen Gefühls, und aus ihrer Wahl und Ausführungsart erkennt man den Geschmack des Tonkünstlers.

(Türk:) »Einige allgemeine Bemerkungen über den willkürlichen Gebrauch der wesentlichen Manieren sind in Folgendem enthalten.

1. Man sei überhaupt nicht verschwenderisch mit den Manieren, am wenigsten aber in Tonstücken, deren Charakter Traurigkeit, Schmerz, Schwermuth, Ernst, Unschuld, Naivität etc. ist; denn oft wird in solchen Fällen durch eine einzige, zur Unzeit angebrachte Manier die abgezielte Wirkung merklich geschwächt. Weit weniger hat man dies in Tonstücken von zärtlichem, lebhaftem, freudigem, tändelndem etc. Charakter zu befürchten.

2. Man wähle Manieren, welche dem Charakter des Stückes angemessen sind. In einem *Largo mesto* z. B. würden viele Triller, Mordenten, Pralltriller u. dergl. nicht die beste Wirkung thun, da hingegen ein punktirter Anschlag (Doppelvorschlag), Schleifer, Vorhalt etc. hiebei dem Affecte weit angemessener ist.

3. Man richte sich, in Absicht auf die geschwindere oder langsamere Ausführung der Manieren, so viel als möglich, nach dem Charakter und der mehr oder weniger lebhaften Bewegung eines Tonstückes, und wechsle, um die allzu grosse Einförmigkeit zu vermeiden, mit verschiedenen Manieren ab; jedoch muss man eine dem herrschenden Charakter entsprechende Auswahl zu treffen suchen. Oft wird man sogar durch die längere oder kürzere Dauer der Note bestimmt, eine grössere oder kleinere Manier anzubringen.«

Die wesentlichen V.-Manieren werden von Marpurg in seiner »Anleitung« unter diesen Worten angegeben:

»Die Manieren, deren man sich in der heutigen, guten Spielart bedient, sind folgende:

1. Die Bebung.
2. Der Accent oder der Vorschlag und Nachschlag.
3. Der Doppelvorschlag.
4. Der Schleifer.
5. Der Doppelschlag.
6. Der Triller.
7. Der Mordent.
8. Die Zergliederung oder Brechung.«

Diese hier aufgezählten und dem Bedürfniss der Tonbelebung entsprechenden V.-Manieren sind seit mehr als hundert Jahren im Vortrage der Musik beibehalten worden, nur mit dem Unterschiede, dass die eine oder die andere derselben in jetziger Zeit durch Miss- oder Unverstand verunglimpft wird, wie namentlich der Triller, oder in sog. modernen Musikstücken, als angeblich veraltet, nicht mehr Anwendung findet, z. B. der Mordent etc., oder auch auf dem Pianoforte nicht ausgeführt werden kann, nämlich die Bebung. Diese auf dem Clavichord oder Tangenten-Clavier, und nach Marpurg's Angabe auf dem Hohlfeldt'schen Bogen-Flügel nur ausführbare V.-Manier besteht darin, »dass man den Finger, so lange es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste liegen

lässt, und den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verstärken sucht«.

(Türk:) »Die Bebung (franz. *balancement*, ital. *tremolo*) kann nur über langen Noten, besonders in Tonstücken von traurigem etc. Charakter, mit gutem Erfolge angebracht werden. Man pflegt sie durch das Zeichen bei *a*) oder durch das Wort *tremolo*, bei *b*), anzudeuten.«

Schreibart:

Ausführung:



(E. Bach:) »Eine lange und affectuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt.«

Wenngleich auch das Clavichord ausser Gebrauch gekommen ist, so lässt sich doch aus der nachfolgenden Schriftstelle aus Marpurg's »Anleitung« entnehmen, dass gedachte V.-Manier (s. 9. Abschn.) im Musikvortrage immer noch im Gebrauch geblieben ist, nämlich:

»Die Bebung ist eine Nachahmung der schwebenden Setzmanieren, mit dem Unterschiede, dass die wiederholten Einklänge nicht durch einen neuen Anschlag wie beim Schwärmer, sondern, bei beständig fortdauerndem Schalle, bloss durch eine gewisse Art der Bewegung unterschieden werden. Diese Bewegung geschieht auf Saiten-Intrumenten vermittelst der Fingerspitzen, auf Blas-Instrumenten und im Singen vermittelst des Athems.«

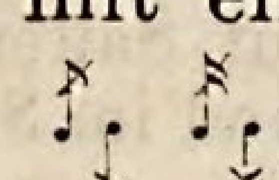
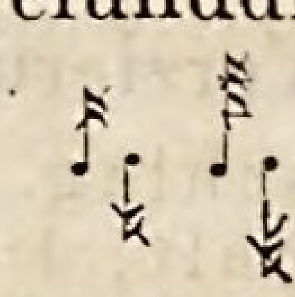
Die in den hier nachfolgenden Abschnitten zu erläuternden wesentlichen Verzierungs-Manieren sind:

1. Der Vorschlag.
2. Der Vorhalt, 1) der gewöhnliche, 2) der verkürzte, 3) der verlängerte oder punktirte.
3. Der Nachschlag, 1) der einfache, *a*) der angeschlossene, *b*) der stufenweise, *c*) der springende; 2) der doppelte.
4. Der Doppelvorschlag (Anschlag), 1) der springende, 2) der kurze, 3) der punktirte.
5. Der Schleifer, 1) der kurze oder unpunktirte, 2) der lange oder punktirte, 3) der Doppelschleifer.
6. Der Doppelschlag, 1) der Doppelschlag von oben, 2) der Doppelschlag von unten, 3) der geschnellte, 4) der geschleifte, 5) der punktirte, 6) der gebundene, 7) der prallende.
7. Der Mordent, 1) der kurze, 2) der lange, 3) der verkürzte, 4) der langsame.
8. Der Pralltriller, 1) der gebundene, 2) der Pralltriller *ex abrupto* oder der unvorbereitete.
9. Der Triller, 1) der ordentliche (oder lange), *A*. der Triller *ex abrupto* (oder der unvorbereitete Triller), *B*. der freie, *C*. der gebundene und der accentuirte, *D*. der Kettentriller, *E*. der accompagnirende, *F*. der zwei- und dreistimmige; 2) der Triller mit dem Zusatz von unten, 3) der Triller mit dem Zusatz von oben, 4) der Halbtriller.
10. Das Arpeggio.

Erster Abschnitt.

Der Vorschlag.[1]

Vorstehender Ausdruck betrifft diejenige wesentliche einfache Verzierungs-Manier, welche man, zum Unterschiede von einer ähnlichen (s. 2. Abschn.), durch gewisse Beiwörter zu bezeichnen pflegt und sie daher den kurzen oder unveränderlich kurzen Vorschlag etc. nennt. Da aber bekanntlich das Nötchen, welches diesen kurzen Vorschlag ausdrückt, an die nachfolgende Note, an die sogenannte Haupt- oder Substantial-Note immer gleich schnell herangezogen oder vielmehr an diese geschnellt, gleichsam herangeschlagen wird, so ist der Name Vorschlag ohne jedes Beiwort zur Bezeichnung der hier in Rede stehenden V.-Manier hinreichend.

Der Vorschlag[2] wird durch ein kleines Nötchen vor seiner Hauptnote angedeutet und in neuern Compositionen in Gestalt eines Achtel- oder Sechszehntel-Nötchens mit einem kleinen schrägen Strich durch seinen Notenfuss, z. B. , versehen, in ältern Compositionen nur als Sechszehntel- oder Zweiunddreissigstel-Nötchen, mehrentheils mit einem Strich, z. B. , oder in noch ältern Compositionen nur in letzterer Notengattung, aber ohne Strich vorgefunden.

Dass aber auch mit einem Nötchen von vorstehender Bezeichnungsart und unmittelbar vor einer grossgeschriebenen Note oft etwas Anderes als der Vorschlag gemeint ist, ersieht man aus dem folgenden 2. und 3. Abschnitt.

Wie der Vorschlag ausgeführt wird, zeigt das nachfolgende Notenbeispiel. Wenn nämlich der Vorschlag immer gleich schnell

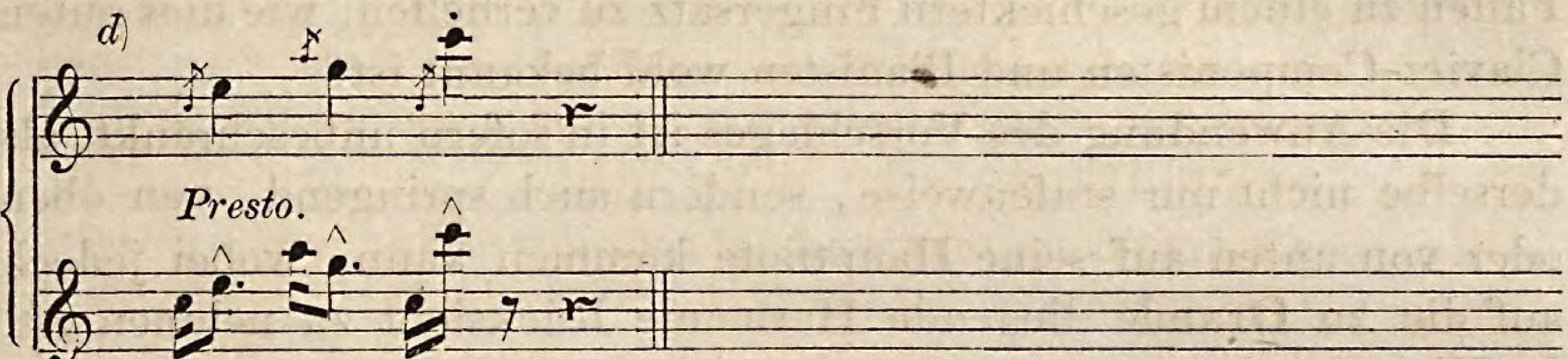
1) Für gewöhnlich wird, nach Art der Italiener, ein Nötchen vor der Note, ohne Unterschied seiner langsamen oder schnellen Ausführung, *Appoggiatur* (ausgesprochen: Appodschatur) genannt. Man muss aber zugestehen, dass dieser Name, abgeleitet von *appoggiare*, d. h. stützen, anlehnen etc., der stets schnellen Ausführungsart des (sog. kurzen) Vorschlags nicht angemessen ist. Es wäre gewiss nicht unpassend, letzteren *Acciaccatur* (ausgespr. Attschakkatur) zu nennen; denn die Bezeichnung des Vorschlags mit dem kleinen Strich ist augenscheinlich ein Ueberbleibsel des Zusammenschlages, der Acciaccatur oder des verkürzten Mordents (s. 7. Abschn.), und welcher V.-Manier der Vorschlag sehr ähnlich ist.

In Marpurg's »Anleitung etc.«, welche von demselben auch in französischer Sprache vorhanden ist, wird der Vorschlag *le port de voix simple vivement* genannt.

2) Der Vorschlag scheint erst zu Anfang des 18. Jahrh. in Anwendung gekommen zu sein.

(s. oben) ausgeführt wird, so ist seine in Noten ausgedrückte Zeitdauer 1. im langsamen Tempo ein 128stel, wie bei *a*); 2. im gemässigten ein 64stel, wie bei *b*); 3. im geschwinden ein 32stel, wie bei *c*); und 4. im geschwindesten Tempo ein 16tel, wie bei *d*).





(E. Bach:) »Die kurzen, unveränderlichen Vorschläge kommen am häufigsten vor kurzen Noten vor und werden ein-, zwei-, dreimal und noch öfters geschwänzt und so kurz abgefertigt, dass man kaum merkt, dass die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliert«.[1]

Selbstverständlich kann ein so schnell vorübergehender Ton des Vorschlags nicht zum Ausdruck gelangen, und wenn die Autoren E. Bach und Marpurg angeben, dass der Vorschlag »stark vorgetragen werden muss«, so bezieht sich dieser Ausspruch jedenfalls nur auf den Vorhalt (s. 2. Abschn.), welchen letztern sie oft kurzweg Vorschlag nennen. Uebrigens befürworten Jene die schnelle und accentlose Vortragsweise der z. B. aus zwei Vorschlägen zusammengesetzten V.-Manieren, nämlich: des Doppelvorschlags und Schleifers.

(Türk:) »Einige Tonlehrer, z. B. Agricola[2], E. Bach, Marpurg etc., wollen alle Vorschläge, folglich auch die unveränderlich kurzen, stark vorgeschlagen haben, da hingegen Leop. Mozart[3] das Gegentheil verlangt.«

(Leop. Mozart:) »Bei langen und längern Vorschlägen muss die Stärke des Tones allezeit auf den Vorschlag, bei kurzen Vorschlägen aber auf die Hauptnote fallen.«

1) Diese Geschwindigkeit des einzelnen Vorschlags kann aber nicht zugleich auf die z. B. aus zwei Vorschlägen zusammengesetzten V.-Manieren, z. B. Doppelvorschlag und Schleifer etc., bezogen werden, in sofern letztere deutlich vernommen werden sollen. Sie werden daher wenigstens um einen Tempo-Grad (s. 6. u. 9. Abschn.) langsamer ausgeführt.

2) J. F. Agricola (1720—1774), Schüler Seb. Bach's, Kapellmeister Friedrich's des Grossen, schrieb ausser Opern, Concerten etc. mehrere Abhandlungen und übersetzte namentlich Tosi's bekannte Anleitung zur Singkunst aus dem Italienischen mit Anmerkungen.

3) Leop. Mozart (1710—1787), Kapellmeister zu Salzburg, »hat als theoretisch und praktisch bewährter Musiker und auch als ein offenbar vortrefflicher Lehrer den entschiedensten Einfluss auf die frühe und reiche Entwickelung seines Sohnes, unseres Mozart's, des fast unüberwindlichen Tonhelden, geübt«. — Von seinen Musikwerken hat seine Violinschule die grösste Verbreitung gefunden.

(Türk:) »Die übrigen Schriftsteller der Musik, welche eine Stimme hiebei haben könnten, schweigen ganz hievon. Das Letztere ist auch wohl das sicherste Mittel, allem Widerspruch zu entgehen; nur möchte damit dem Lernenden und Wissbegierigen nicht viel gedient sein.

Da diese unveränderlich kurzen Vorschläge durchgehend sind, und in der Harmonie nicht in Betracht kommen, da sie sogar vor einem (ausgeschriebenen) Vorhalt stehen etc., so würde, im Ganzen genommen, ich jene lieber schmeichelnd als stark vortragen, und den Nachdruck auf den folgenden Ton legen.«[1]

Wie an betreffenden Stellen in Meisterwerken bemerkt werden kann, macht der so geringe Zeit dauernde, aber nur am rechten Ort angewendete Vorschlag immer eine gute Wirkung, und gewährt unter Anderm, namentlich im Claviersatz, den Nutzen, in gewissen Fällen zu einem geschicktern Fingersatz zu verhelfen, wie dies guten Clavier-Componisten und Pianisten wohl bekannt ist.

Die Anwendung des Vorschlages ist in sofern unbeschränkt, als derselbe nicht nur stufenweise, sondern auch springend, von oben oder von unten auf seine Hauptnote kommen kann, wobei jedoch auf die zu Grunde liegende Harmonie Rücksicht zu nehmen ist. In Hinsicht der harmonischen Bezeichnung wird z. B. der mit der kleinen Secunde gemachte Vorschlag als grosser, wie bei *a)*, oder als kleiner Halbton[2] seiner Hauptnote, wie bei *b)* +, geschrieben.



Der Vorschlag wird in der Zeit seiner Hauptnote ausgeführt, d. h. eben dann, wenn die Note, vor welcher der Vorschlag steht, gesungen oder gespielt etc. werden muss, wird zuerst der Vorschlag und darauf schnell die nachfolgende Note, die sog. Hauptnote, ausgeführt.

(Marpurg:) »Alle Vorschläge, oder vielmehr alle Noten, womit sie gemacht werden, es sei in was für Fortschreitung es sei, müssen gerade auf den Anschlag fallen, so wie alle Wechselnoten[3]. Ein berühmter französischer

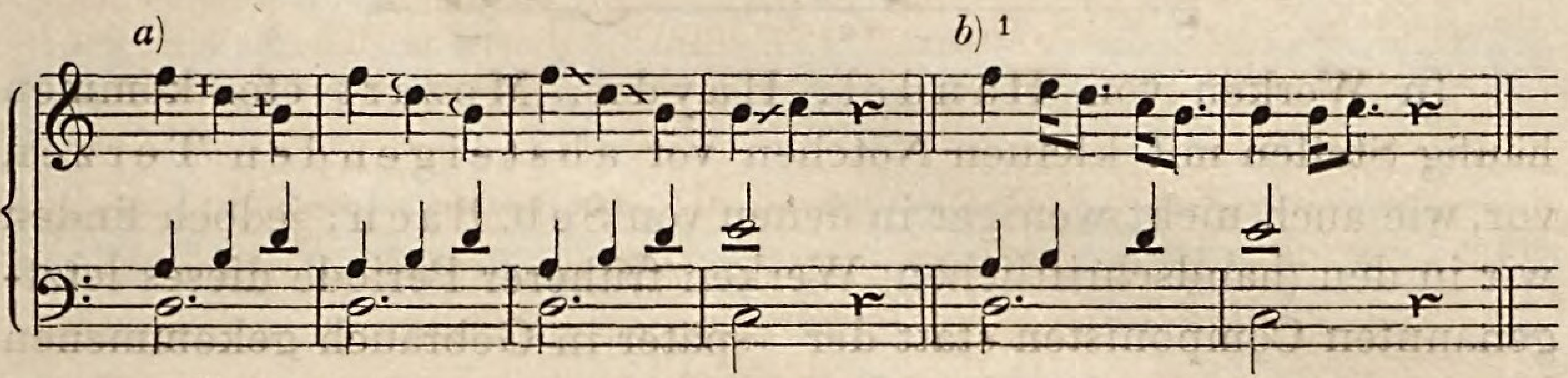
1) In dieser Hinsicht nennt J. N. Hummel in seiner Clavierschule den Vorschlag: den accentuirenden Vorschlag und den Vorhalt: den accentuirten Vorschlag.

2) Ein ganzer Ton besteht nämlich aus zwei Halbtönen, wovon der eine Halbton gross, der andere klein ist. Gross ist der Halbton, wenn die ihn bezeichnenden Noten auf zwei nebenan liegenden (z. B. *c—des*), klein, wenn sie auf eben denselben Stufen des Notensystems (z. B. *c—cis*) stehen. Nach der speculativen Theorie enthält der ganze Ton 9 (syntonische) Kommata, wovon 5 auf den grossen (*c—des*) und 4 auf den kleinen Halbton (*c—cis*) — und woher wahrscheinlich das ♯ — gerechnet werden. In ähnlicher Weise werden auch die Ganztöne in grosse zu 10, und in kleine zu 9 Kommata, eingetheilt. — (Hienach ist z. B. *des* höher als *cis*, etc.)

Ungeachtet der eingeführten gleichschwebenden Temperatur oder Stimmung wird besonders die mathematische Eintheilung der vorigen Art in der praktischen Musik noch immer gültig befunden, und u. A. wird auf sie beim Vortrage der Musik, z. B. durch die menschliche Stimme, durch Geigeninstrumente etc., Bezug genommen.

3) (Marpurg:) »Die mit einer melodischen Grund- oder Hauptnote verbundenen Nebennoten sind entweder Wechselnoten oder durchgehende Noten. Eine Wechselnote nennt man diejenige

Organist, Namens Boivin, schreibt in seinem Vorbericht zu seinem 1690 herausgegebenen *I Livre d'Orgue* bei Erklärung des Zeichens, womit er den Vorschlag andeutet: Man muss diese Note, womit man den Vorschlag macht, unmittelbar mit dem Bass anschlagen! und giebt davon das Exempel bei *a* mit seiner Ausführung bei *b*.«



Die in Marpurg's »Anleitung« auf vorstehende Zeichen sich beziehende und ihrem Inhalt nach eigentlich in den folgenden Abschnitt gehörige Schriftstelle lautet: »Der Vorschlag heisst auch Vorhalt, und es besteht derselbe in der Aufhaltung einer Note durch eine vorhergehende. Es wird derselbe entweder durch gewisse Zeichen oder durch kleine Hülfsnötchen angedeutet oder ordentlich ausgeschrieben. Die erste Bezeichnungsart ist nicht viel mehr gebräuchlich, oder man kann sie nur bei den kürzesten Vorhalten[2] gebrauchen. Man bediente sich nämlich ehedem hiezu bald eines einfachen Kreuzes, bald eines kleinen Häkchens, das man vor die Note setzte, und bald eines kleinen, schrägen Striches. Nachdem nach der Zeit die längern Vorhalte aufkamen, so fing man an die kleinen Hülfsnötchen und mit diesen die zweite Bezeichnung dieser Manier einzuführen«.

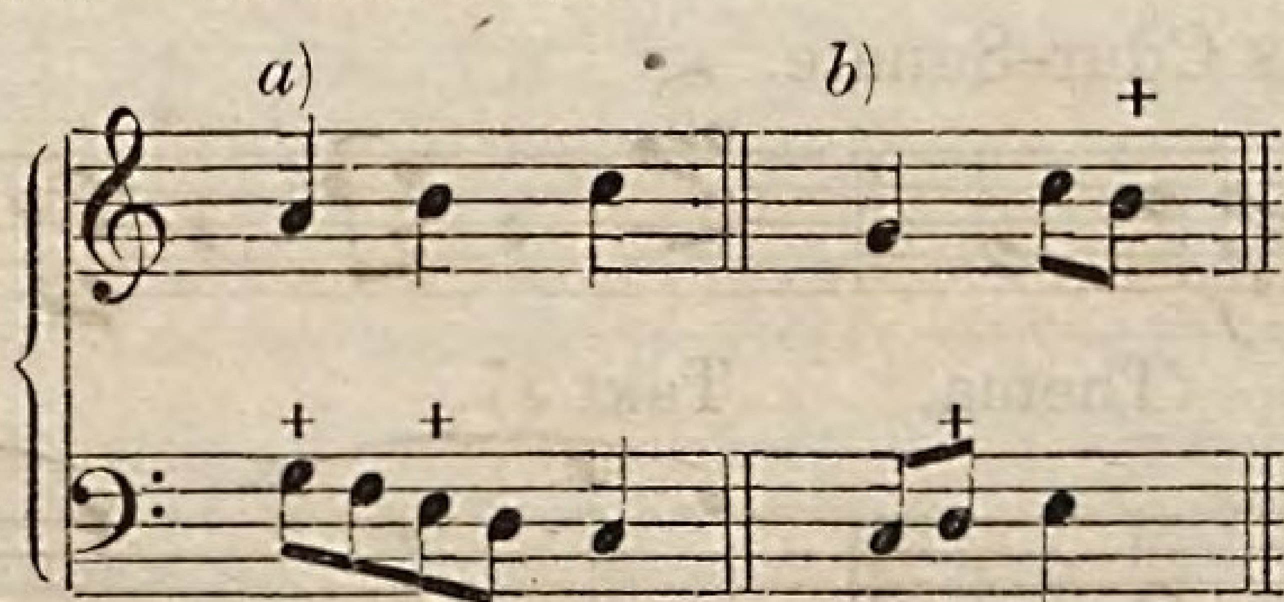
Wie vorstehend erörtert worden ist, erhält der Vorschlag nur einen sehr kleinen, fast unmerklichen Theil von der Zeitdauer der folgenden Hauptnote.

(Türk:) »Einige Tonlehrer etc. verlangen, man solle die Vorschläge nach Art der Franzosen, nämlich in der Zeit der vorigen Note angeben; diese Art der Eintheilung würde ich in den deutschen Tonstücken widerrathen, weil man nicht voraussetzt, dass der Componist dabei auf die französische Spielart oder den Lombardischen Geschmack Rücksicht genommen habe.«

Unter den von E. Bach bezeichneten Fällen für den Vorschlag verdient folgender Fall eine besondere Beachtung, nämlich:

(E. Bach:) »Wenn die Vorschläge Terzen-Sprünge ausfüllen, so sind sie auch kurz. Bei dem *Adagio* aber ist der Ausdruck schmeichelnder,

Nebennote, welche statt der Hauptnote auf den Anschlag oder Niederschlag fällt, wie bei *a*. Durchgehend ist eine Nebennote, wenn sie in den Nachschlag oder Auftakt fällt, wie bei *b*. Beide Arten Nebennoten können sowohl con- als dissoniren.«



1) Von der Vortragsart kleiner Nötchen vor absteigenden Terzen s. unten bei E. Bach.

2) Die kürzesten oder verkürzten Vorhalte s. im 2. Abschn. bei Seb. Bach, Mozart etc.

wenn die Vorschläge als Achtel von einer Triole und nicht als Sechszehntel etc. gespielt werden. Bei *b*) kann man die deutliche Eintheilung lernen.«



In Werken von Händel, Haydn, Mozart etc. kommen häufig Stellen mit kleinen Nötchen vor absteigenden Terzen vor, wie auch nicht weniger in denen von Seb. Bach; jedoch finden wir in den (handschriftlichen) Werken früherer Periode dieses letztgenannten Componisten statt der »später in Gebrauch gekommenen Nötchen« noch die damals üblichen Zeichen, nämlich kleine Halbkreise, dafür geschrieben, wie z. B. in dem schönen Choral-Vorspiel in A-dur, mit verziertem *Cantus firmus*, zu dem Choral: »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« etc.

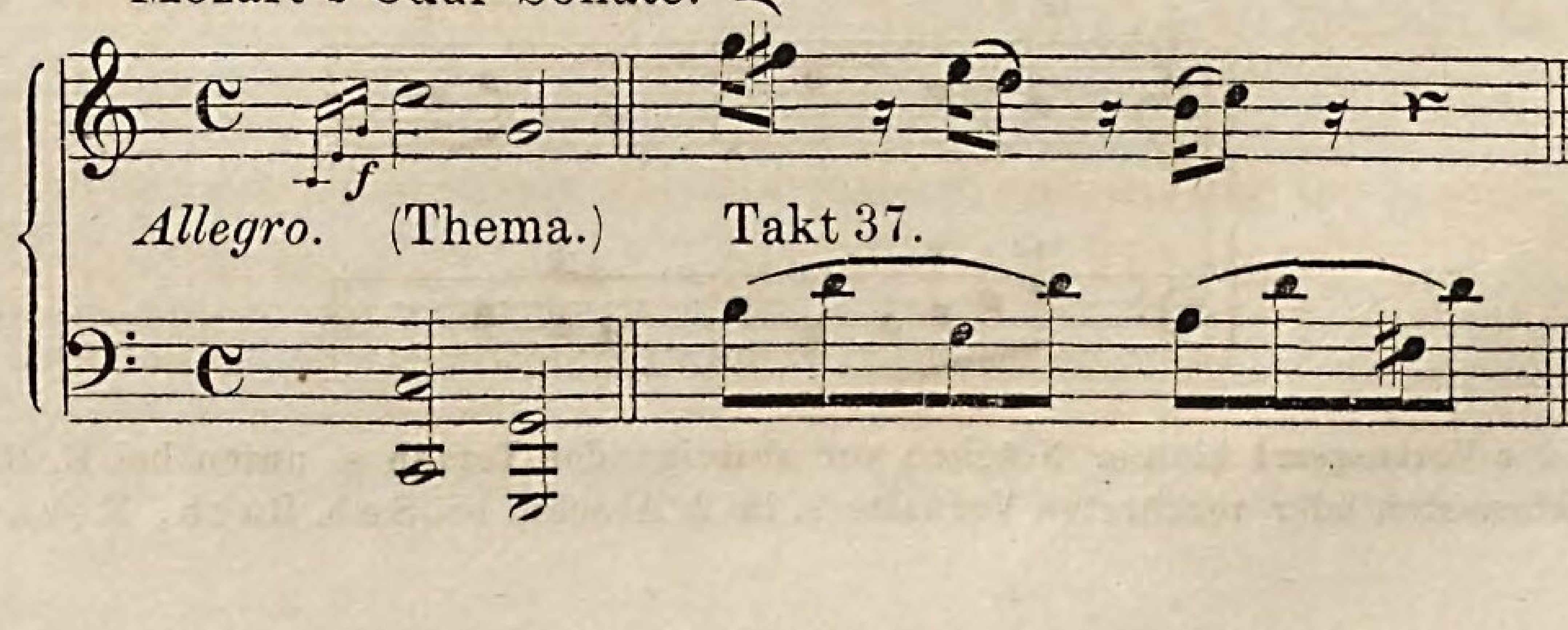
Orgel.



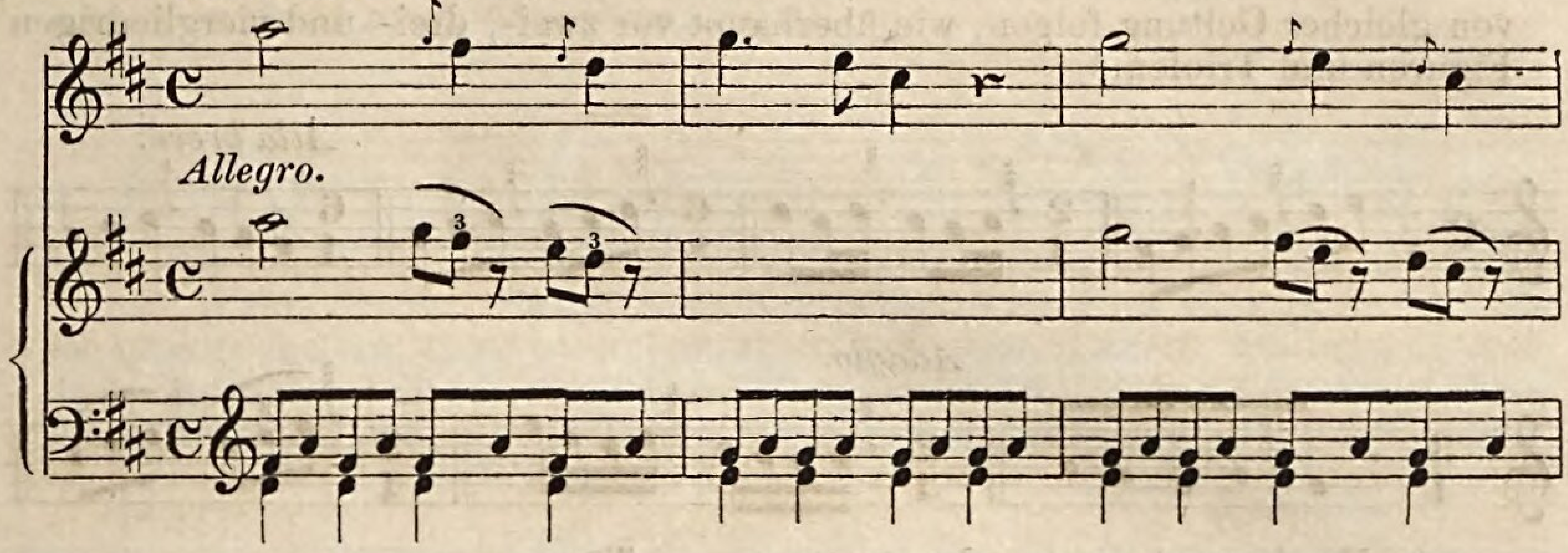
Nach obiger Angabe E. Bach's, des Sohnes und Schülers Seb. Bach's, sind die kleinen Nötchen oder die für diese früher gebrauchten Zeichen vor absteigenden Terzen als ein Drittel einer Triole, d. h. »schmeichelnd« vorzutragen, oder (Marpurg:) »als die kürzesten Vorhalte«, oder auch (Türk:) »in einer den Gesang belebenden, gefällig machenden Weise auszuführen«.

Haydn z. B. hat vor absteigenden Terzen zwar oft kleine Nötchen, aber auch in jenem Fall, z. B. am Schluss des ersten Chors in seinen Jahreszeiten gewöhnliche Noten geschrieben, wie in ähnlicher Weise Mozart im zweiten Satz seiner Gmoll-Sinfonie, Beethoven im 11. Takt seines Cdur-Rondos etc., und nach der hier beigefügten Vortrags-Bezeichnung zu urtheilen, sind gedachte Stellen jederzeit in oben angegebener Art auszuführen, z. B.

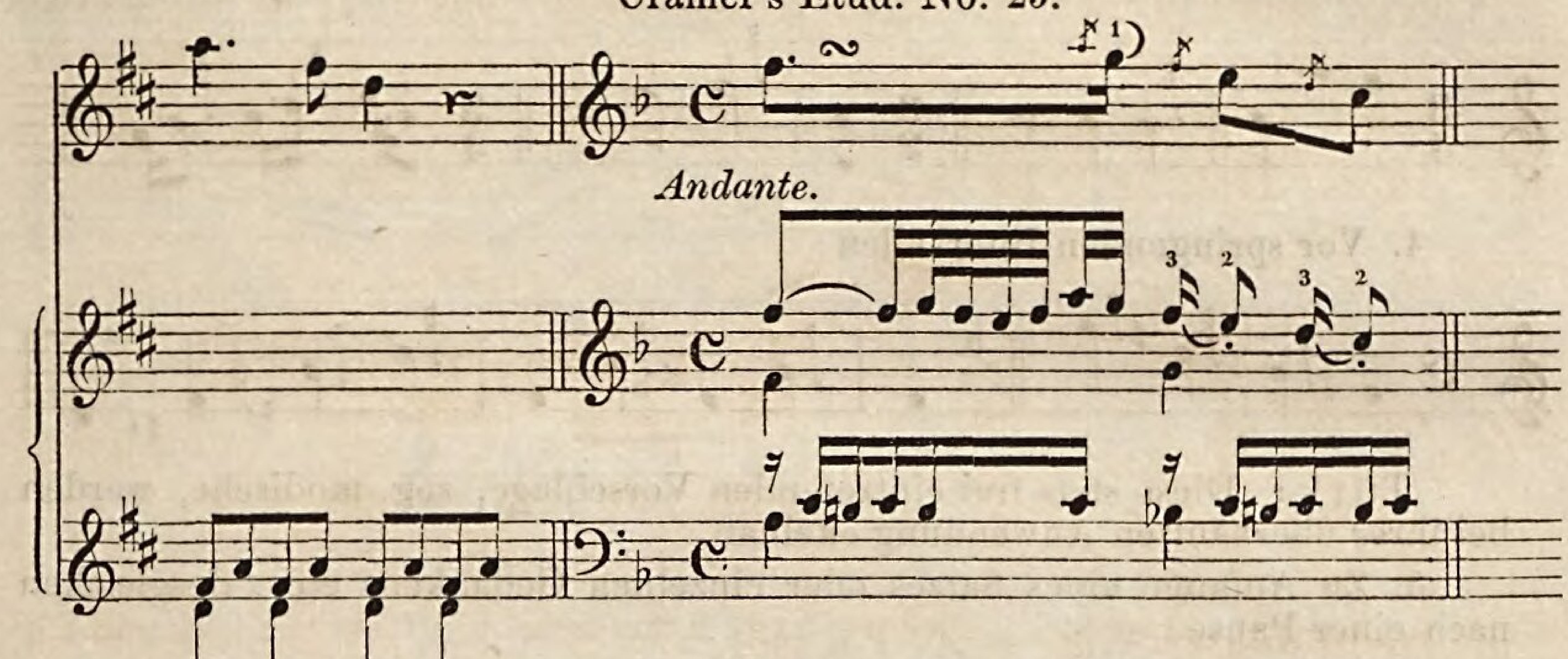
Mozart's Cdur-Sonate.



Mozart's Rondo II.



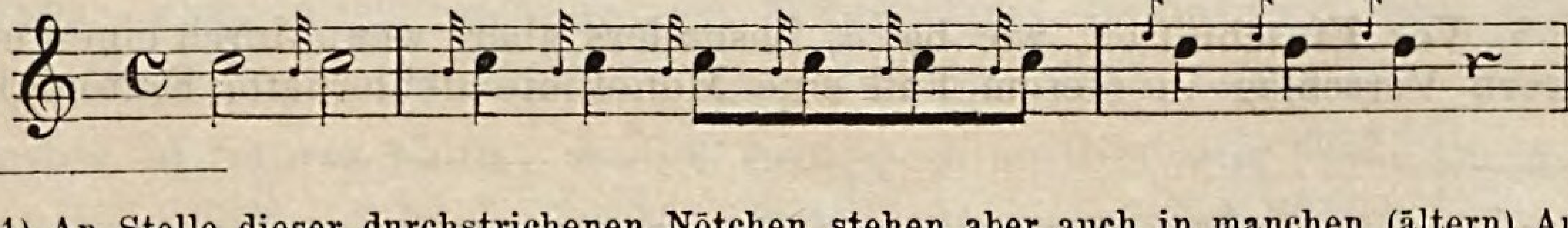
Cramer's Etud. No. 25.



In den nachfolgenden, von Türk nach E. Bach gegebenen Vorschlags-Beispielen ist das Vorschlagsnötchen als Sechszehntel- oder Zweiunddreissigstel-Nötchen geschrieben [2], wogegen es in Compositionen der Neuzeit gemeinhin als Achtelnötchen und mit einem kleinen schrägen Strich versehen () vorgefunden wird. Da sich nun aber weiter unten herausstellt, dass hinsichtlich der Erkennung des Vorschlages weder jene ältere noch die jetzige Schreibart zuverlässig sich erweist, so würden immer nur die hier aufgezeichneten Fälle in Bezug auf das Stattfinden des Vorschlags gewisse Anhaltepunkte gewähren können.

(Türk:) »Ein Vorschlag findet Statt:

1. Vor einer mehrmals wiederholten Note:

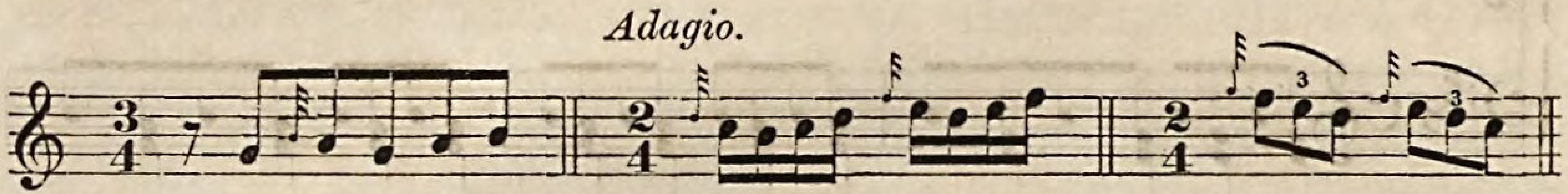


1) An Stelle dieser durchstrichenen Nötchen stehen aber auch in manchen (ältern) Ausgaben Sechszehntel-Nötchen.

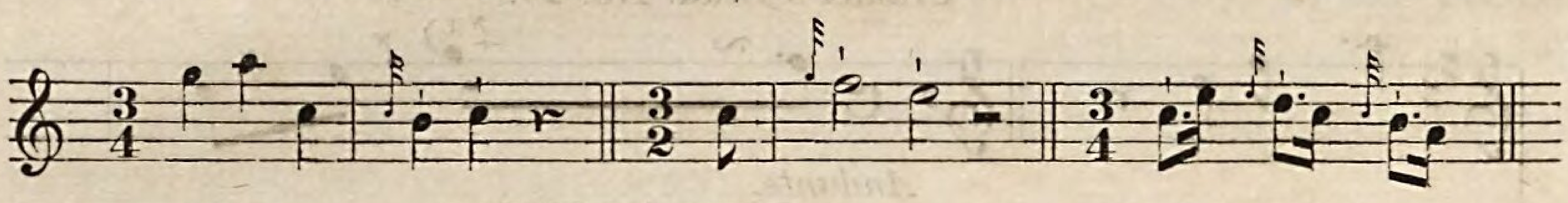
2) Türk macht in der 1802 erfolgten 2. Auflage seiner Clavierschule folgende Bemerkung: »Zur Bezeichnung der kurzen Vorschläge würde ich mich der unter andern auch schon in Haydn's und Mozart's Claviersachen vorkommenden, kleinen Noten mit dem schrägen Strich (etc.) bedienen, wenn es hier nicht darauf abgesehen wäre, die Fälle zu bestimmen, in welchen der Vorschlag — wie in den meisten, zur Zeit noch vorhandenen Tonstücken — auch ohne ein solches Kennzeichen kurz gespielt werden muss«.

2. Vor einer (besonders etwas kurzen) Note, nach welcher mehrere Noten von gleicher Geltung folgen, wie überhaupt vor zwei-, drei- und viergliedrigen Figuren und Triolen.[1]

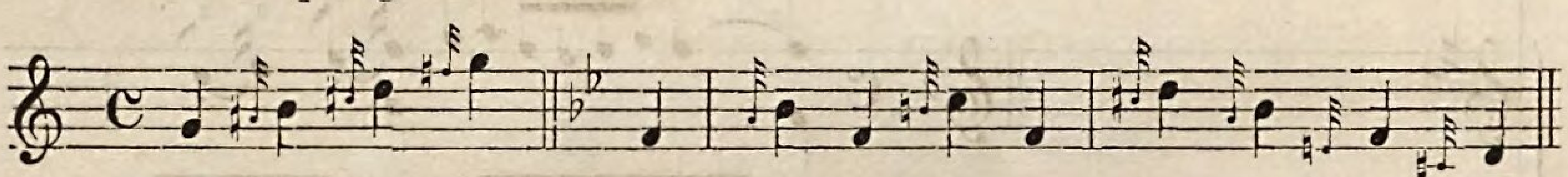




3. Vor kurz abzusetzenden (gestossenen) Tönen:



4. Vor springenden Intervallen:



(Türk:) Diese stets frei eintretenden Vorschläge, sog. modische, werden bei ihrer überhäuften Anwendung ekelhaft.

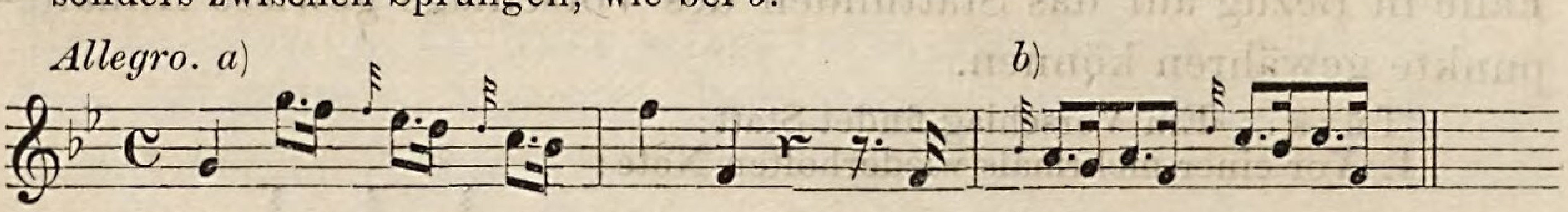
5. Zu Anfange eines Satzes oder einzelnen Gedankens etc., desgleichen nach einer Pause:



6. Vor rückenden (synkopirten) Noten:



7. Vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung, wie bei *a*, besonders zwischen Sprüngen, wie bei *b*.



8. Vor Einschnitten, wie bei *a*, besonders aber, wenn durch einen etwas längern Vorschlag in diesem Fall eine Monotonie (fehlerhafte Eintönigkeit)

1) Die in früherer Zeit stattgehabte und sogar von damaligen Tonlehrern gutgeheissene, unrichtige Eintheilung: »die Triole mit einem Vorschlag in eine viergliedrige Figur umzuschaffen«, fand z. B. in solchen Stellen, wie ausnahmsweise noch in der Menuet der Haydn'schen Kinder-Sinfonie eine solche vorkommt, statt z. B.



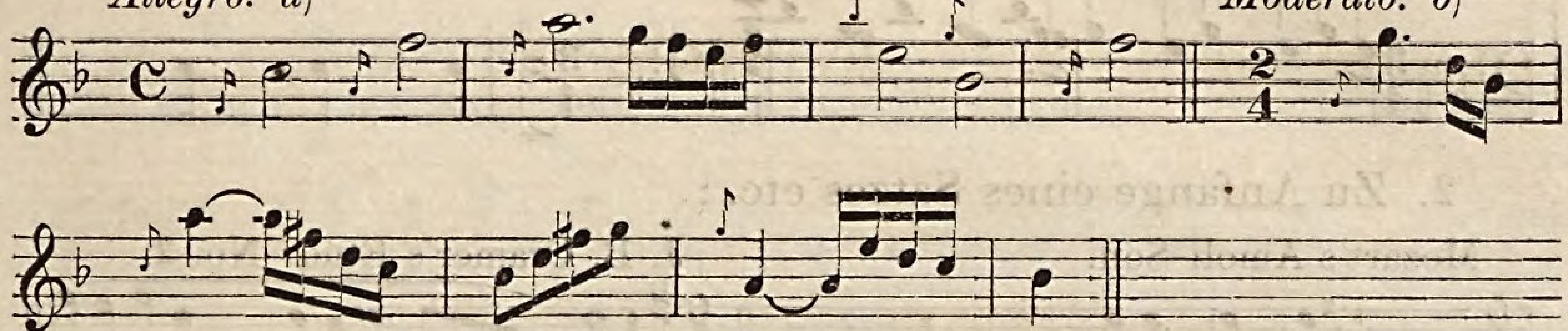
entstände, wie bei *b*. In Fällen wie bei *a* finden jedoch häufig, namentlich in langsamer Bewegung, Ausnahmen Statt.

a) *b)*



9. Wenn die frei eintretenden Vorschläge weiter als eine Stufe von der Hauptnote entfernt sind, oder einen Sprung dagegen machen, wie bei *a*; jedoch finden ausnahmsweise in ähnlichen Fällen, wie bei *b*, längere Vorschläge (Vorhalte) Statt und zwar bei zärtlichen, singbaren etc. Stellen:

Allegro. a) *Moderato. b)*

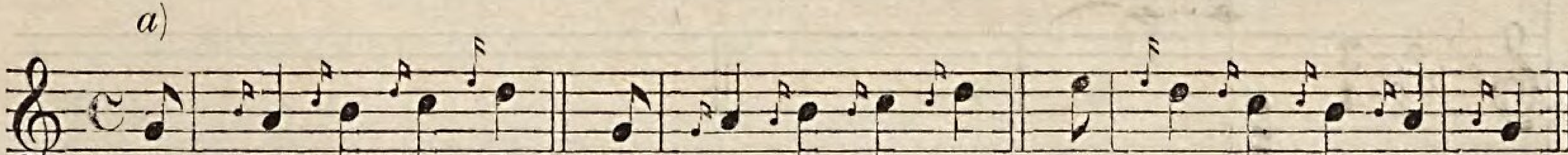


10. Wenn der Gesang eine Stufe steigt und sogleich wieder in den vorigen Ton zurücktritt:



(Türk: »Die Nötchen vor auf- oder absteigenden, geschleiften Secunden, wie bei *a* und vor absteigenden Terzen, wie bei *b*, würde man unbestimmte oder zweifelhafte Vorschläge nennen können, weil sie nach Umständen doch eine etwas längere Dauer erhalten müssen, als die wirklich kurzen Vorschläge. Agricola z. B. sagt in Tosi's Anleitung: »Dergleichen Vorschläge, wie diese, werden nicht gar zu kurz, als die unveränderlichen, doch auch nicht nach der Regel der veränderlichen gemacht. Sie sind gleichsam das Mittelding zwischen jenen beiden«. [2]

a)



b)



Vorstehende Angaben hinsichtlich der Anwendung des Vorschlags, abgesehen von dessen Schreibart, bestätigen sich an den hier folgenden und ähnlich geordneten Notenbeispielen aus bekannten Musterwerken, wobei einige derselben zur Befestigung im regelrechten Ausführen des Vorschlags ausgeschrieben sind.

Der Vorschlag findet statt:

1) S. den Vorhalt vor der Haupt-Cadenz.
2) S. 2. Abschn.: Die kürzesten Vorhalte.

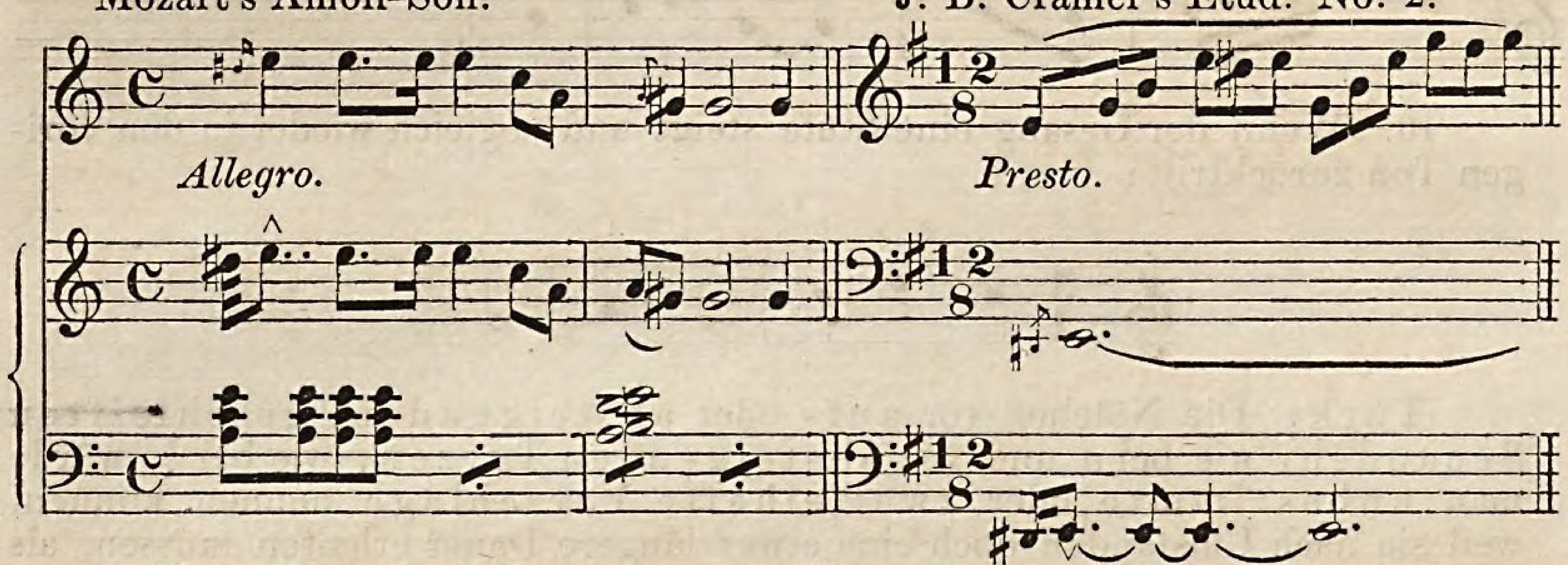
1. Vor einer mehrmals wiederholten Note:

Haydn's Cmoll-Sinf. *Menuetto.* Beethoven's *Grand Septuor.*

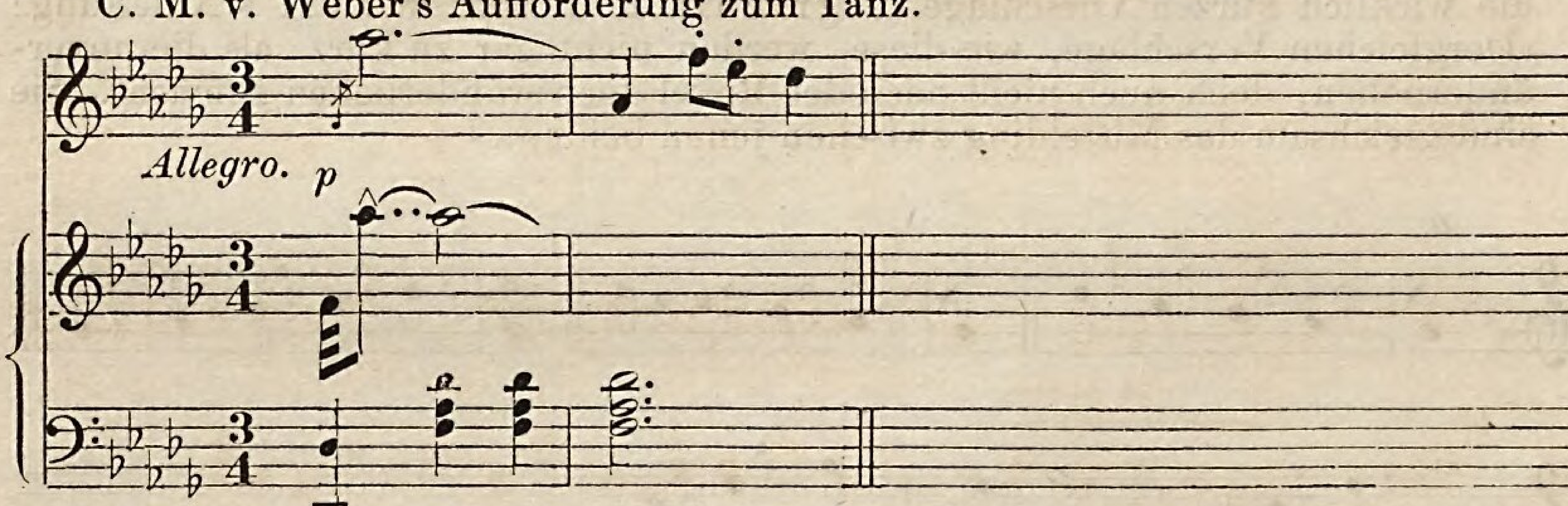


2. Zu Anfange eines Satzes etc.:

Mozart's Amoll-Son. J. B. Cramer's Etud. No. 2.

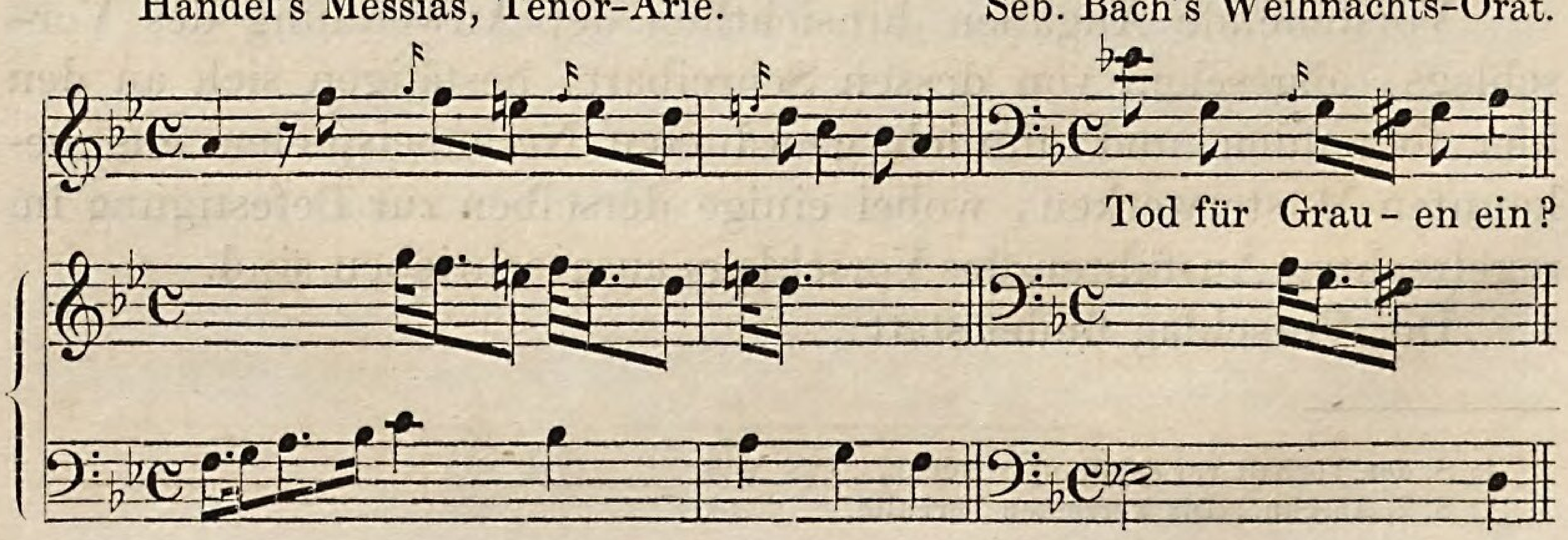


C. M. v. Weber's Aufforderung zum Tanz.



3. Vor zweigliedrigen Figuren:

Händel's Messias, Tenor-Arie. Seb. Bach's Weihnachts-Orat.

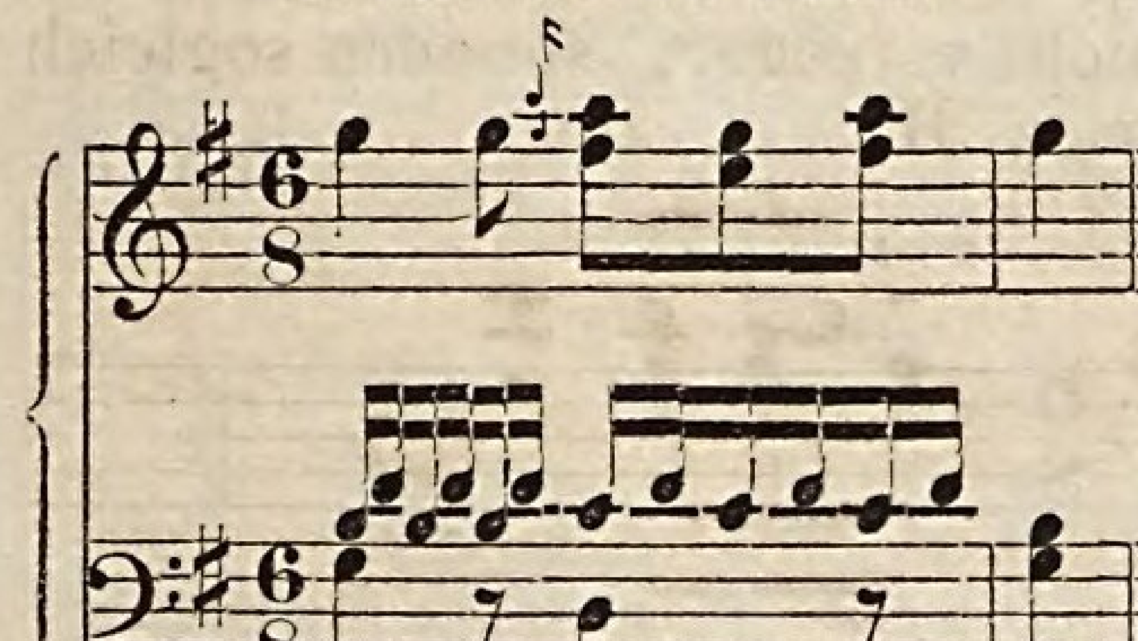


Haydn's Schöpfung.

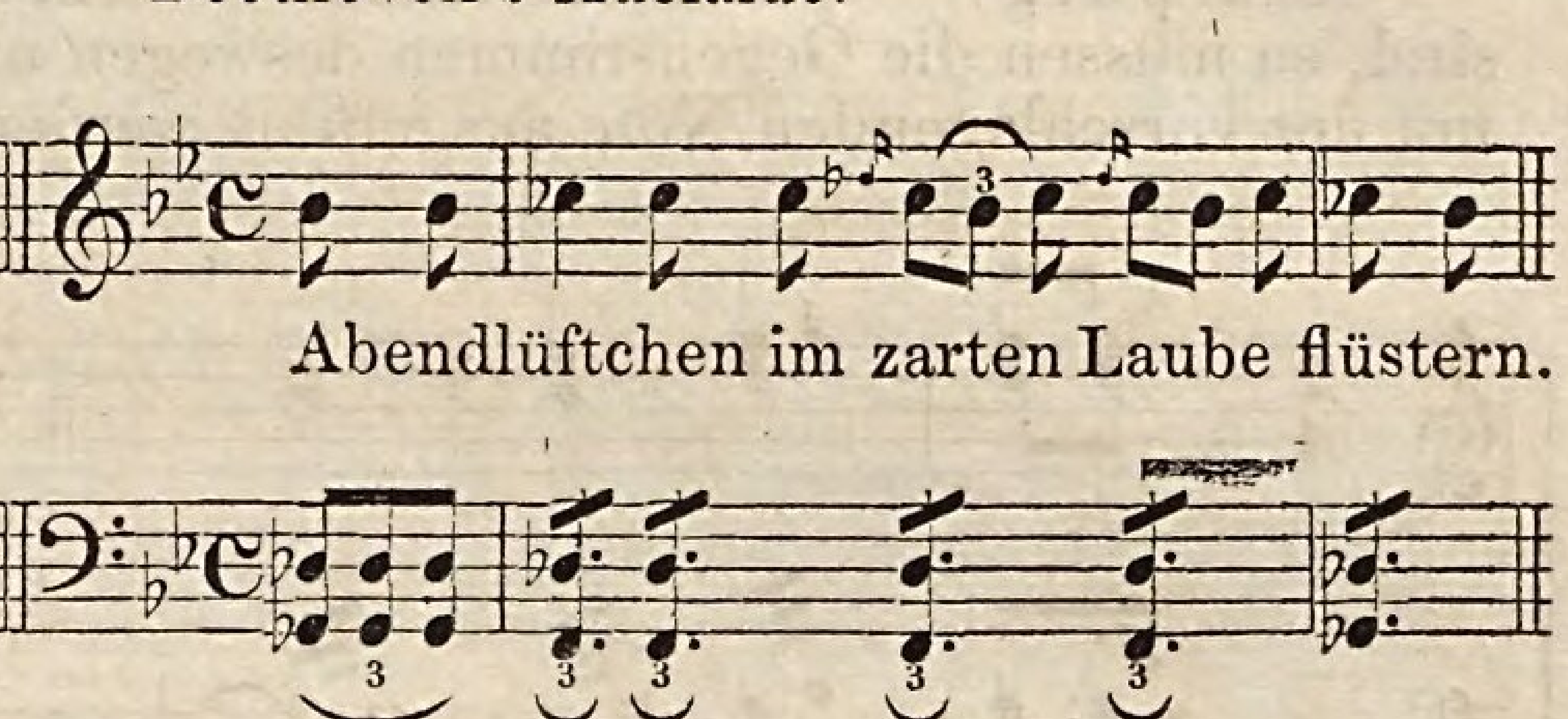


4. Vor dreigliedrigen Figuren und Triolen:

Mozart's Don Juan.



Beethoven's Adelaide.

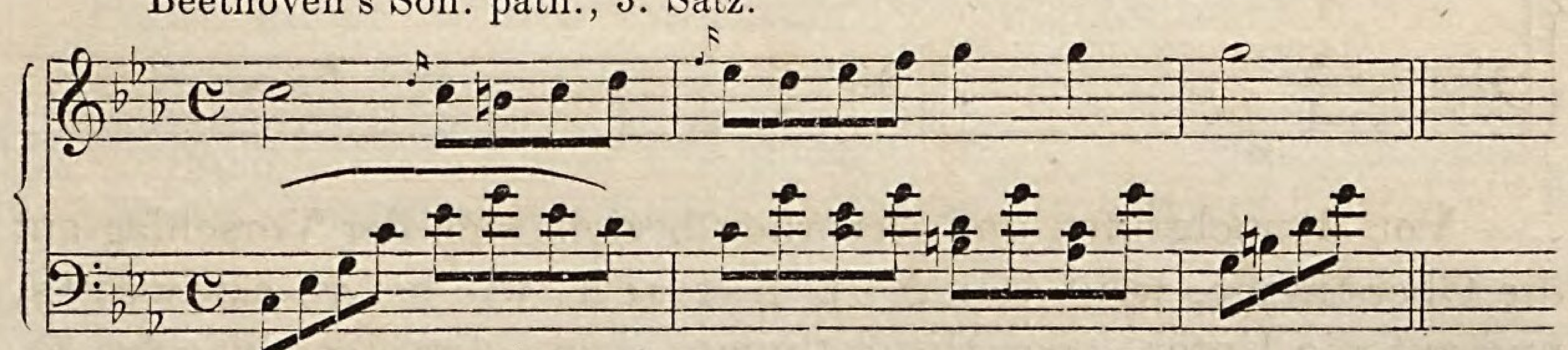


5. Vor viergliedrigen Figuren:

Mozart's Don Juan, Ouvert.

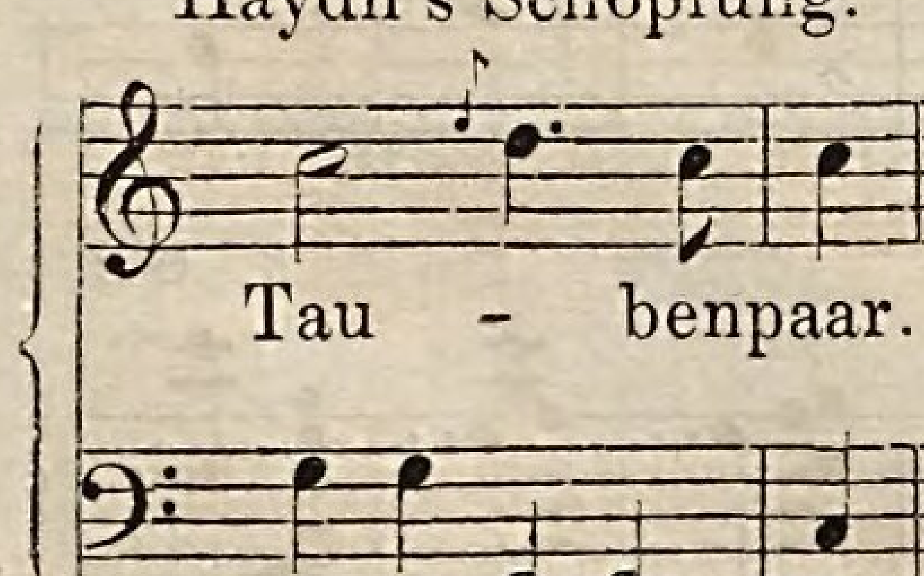


Beethoven's Son. path., 3. Satz.

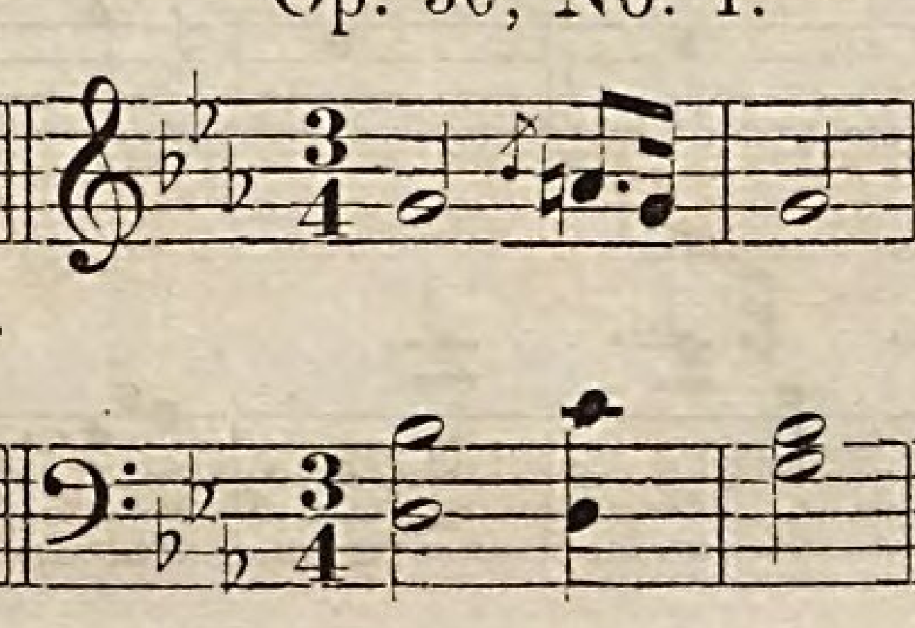


6. Vor punktirten Noten und in ähnlichem Fall im Tripeltakt:

Haydn's Schöpfung.



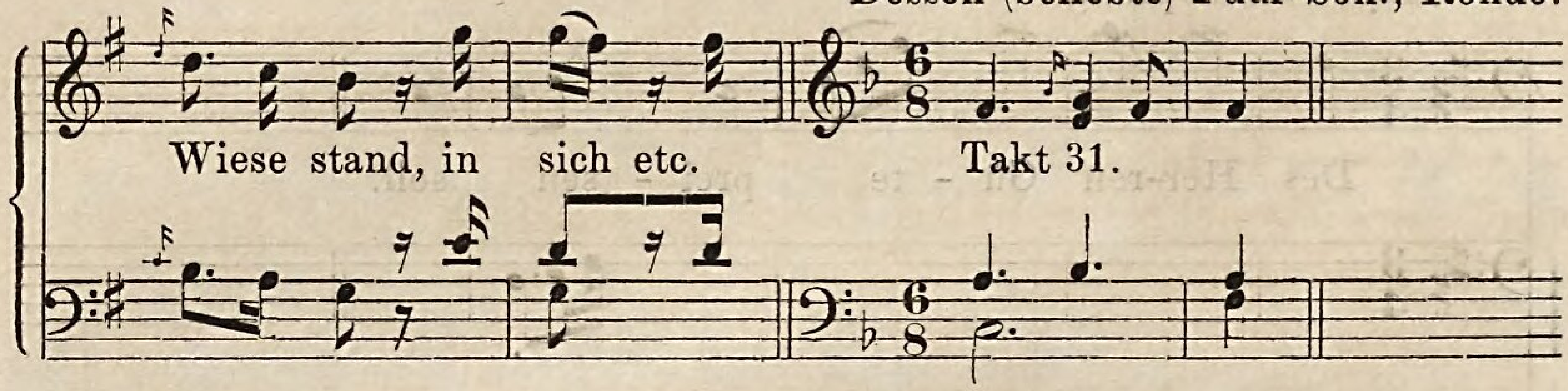
Beethoven's Duo, Op. 30, No. 1.



Mozart's Lied.



Dessen (beliebte) Fdur-Son., Rondo.

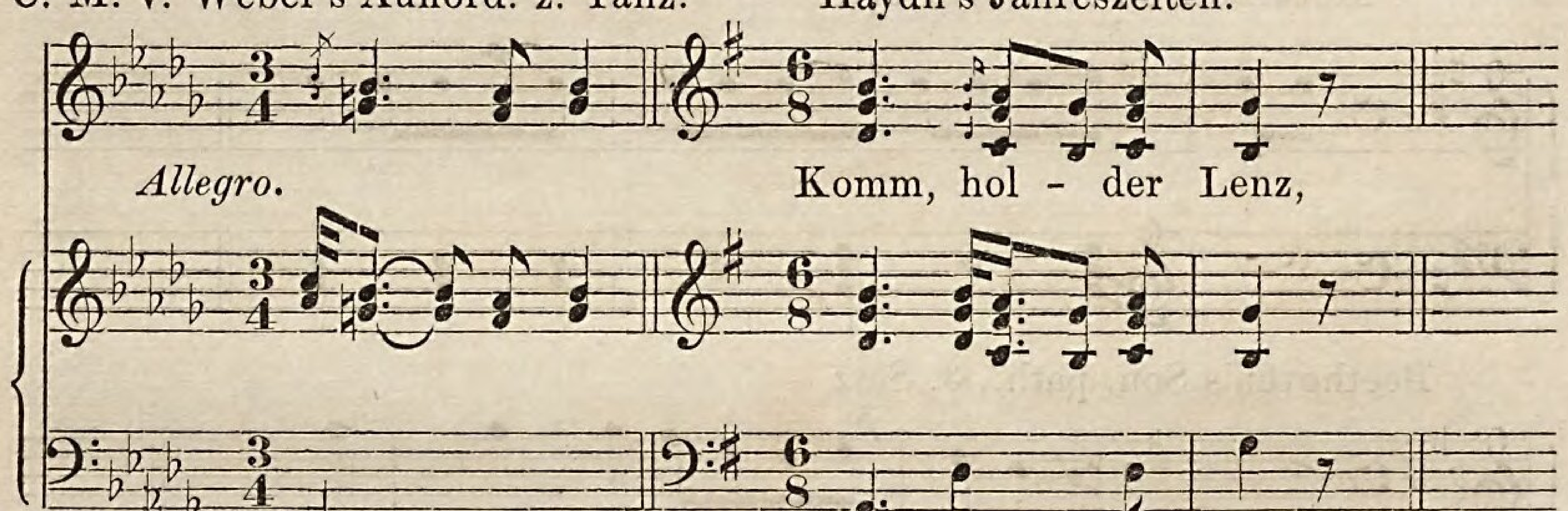


7. Vor Doppelgriffen und Accorden, wo der Vorschlag zu gleicher Zeit mit der vorhandenen zweiten, dritten etc. Stimme gespielt wird.

(Marpurg:) »Wenn bei einem Vorschlag mehrere Stimmen vorhanden sind, so müssen die Gegenstimmen deswegen nicht verzögert, sondern sogleich mit der vorschlagenden Note ausgeführt werden, z. B.«



C. M. v. Weber's Aufford. z. Tanz. Haydn's Jahreszeiten.



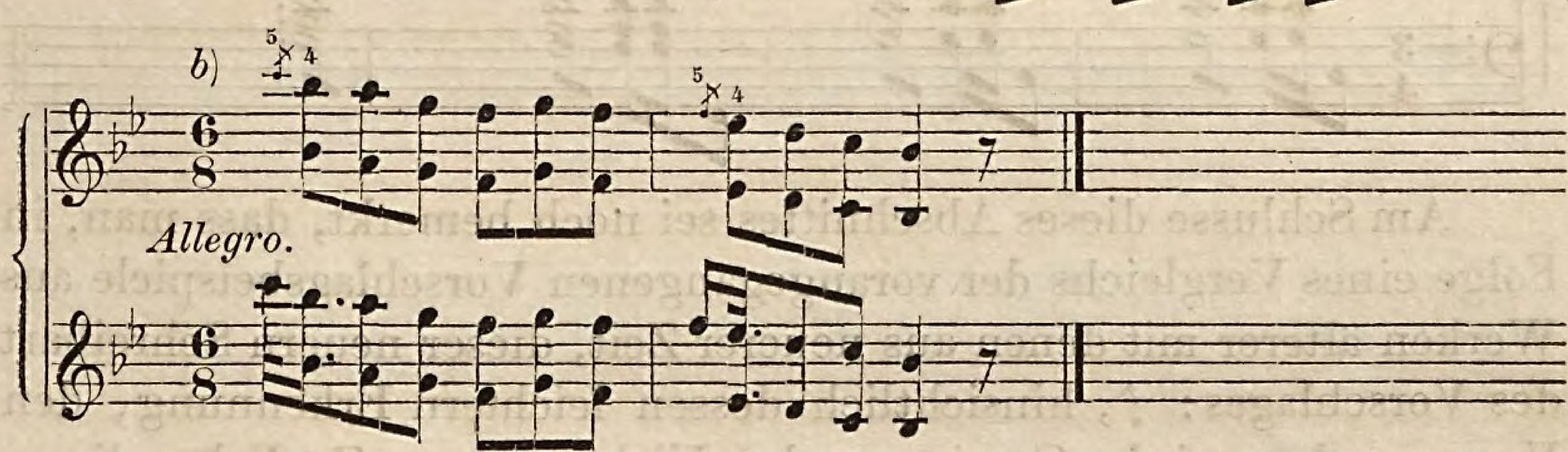
Vor Doppelgriffen und Accorden bezieht sich der Vorschlag auf die Oberstimme, wenn sein Notenstrich, wie bei *a*), aufwärts, und auf die Unter- oder Mittelstimme, wenn derselbe, wie bei *b*), abwärts gerichtet ist.



Wenn im Claviersatz bei einem Octavengange in einer und derselben Hand der Vorschlag nur allein dem kleinen Finger zugewiesen ist, so wird in solchem Fall der Vorschlag, wie bei *a*), nämlich wie vor einem Doppelgriff (für welchen hier, im Claviersatz, die des Begriffs der Zweistimmigkeit entbehrende Verstärkungs-Octave betrachtet wird), ausgeführt.

Wegen etwa nicht ausreichender Fingerspannung wird man in solchem Fall eine Ausnahme machen müssen und den Vorschlag in der Zeit seiner Hauptnote und mit letzterer zugleich deren Octave spielen, wie bei *b*).

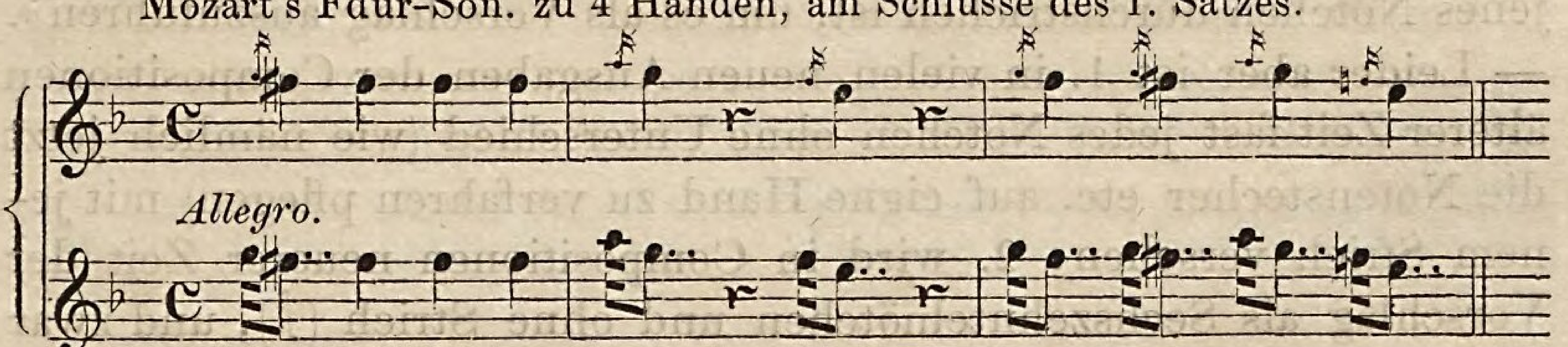




Ferner finden wir den Vorschlag:

8. Vor aufsteigenden Secunden und absteigenden Terzen, wenn eine ähnliche Eintheilung vorangegangen ist:

Mozart's Fdur-Son. zu 4 Händen, am Schlusse des 1. Satzes.



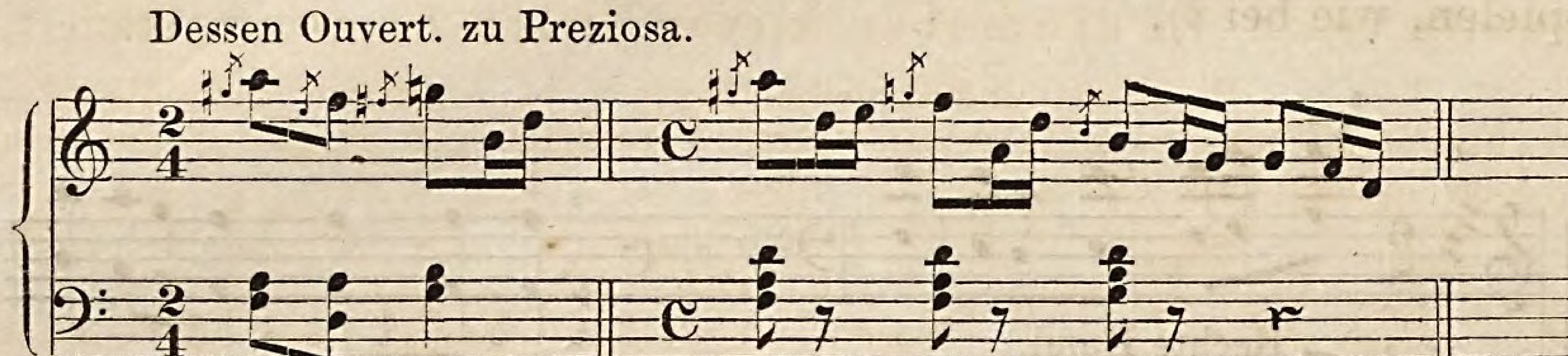
9. Vor einer Note, nach welcher zwei noch einmal so kurze Noten folgen, wenn, wie schon in der vorigen Nummer bemerkt, eine ähnliche Eintheilung vorangeht, oder wenn das Ganze rücksichtlich der Einheit, der Bewegung etc. durch einen Vorhalt, wel-

cher der Regel nach (s. 2. Abschn.) vor dieser Figur angewendet wird, verlieren würde:

Weber's Freischütz. [1]



Dessen Ouvert. zu Preziosa.



Dessen Freischütz.



Am Schlusse dieses Abschnittes sei noch bemerkt, dass man, in Folge eines Vergleichs der vorangegangenen Vorschlagsbeispiele aus Werken älterer mit denen aus neuerer Zeit, dieser neuern Schreibart des Vorschlages: 𝅘𝅥𝅮, hinsichtlich dessen leichtern Erkennung, den Vorzug geben wird. Gewiss werden Viele sagen: »Zu Folge dieser neuen Schreibart kann man den Vorschlag nicht mehr mit dem Vorhalt etc. verwechseln. Man singt oder spielt hiedurch sicherer und bequemer; denn man darf nur darauf Acht geben, ob dieses oder jenes Nötchen durchstrichen ist, um es als Vorschlag auszuführen«. — Leider aber ist 1. in vielen neuen Ausgaben der Compositionen älterer Zeit fast jedes Nötchen ohne Unterschied (wie nämlich jetzt die Notenstecher etc. auf eigne Hand zu verfahren pflegen) mit jenem Strich versehen; 2. wird in Compositionen neuerer Zeit der Vorschlag als Sechszehntelnötchen und ohne Strich (𝅘𝅥𝅯), und zwar in ganz unzweifelhaften Fällen für den Vorschlag, z. B. vor viergliedrigen Figuren etc., vorgefunden; 3. finden wir in zuletzt

1) S. das Universal-Lexicon der Tonkunst, red. von G. Schilling, unter Artikel »Vorschlag«: »Weil die kurzen oder unveränderlichen Vorschläge immer dieselbe Zeitdauer haben, d. h. stets so kurz als möglich angegeben werden, deshalb heissen sie auch wohl Zwickvorschläge.« —

gedachten Compositionen etc. sowohl den Vorhalt namentlich vor der Haupt-Cadenz (s. 2. Abschn.) als auch den einfachen Nachschlag (s. 3. u. 9. Abschn.), besonders in Clavier-Arrangements älterer Instrumental-Compositionen etc., mit dem Kennzeichen des Vorschlages (♪) vor. Unter so bewandten Umständen ist der Vorzug der neuern Schreibart sehr fraglich geworden; ja man ist bei Ausübung vorhin gedachter Musikstücke durch die neuere Schreibart nur noch mehr zur Vorsicht angeregt, welche letztere besonders die Behandlung des Nötchen vor einer Note, nach welcher zwei noch einmal so kurze Noten folgen, verlangt.

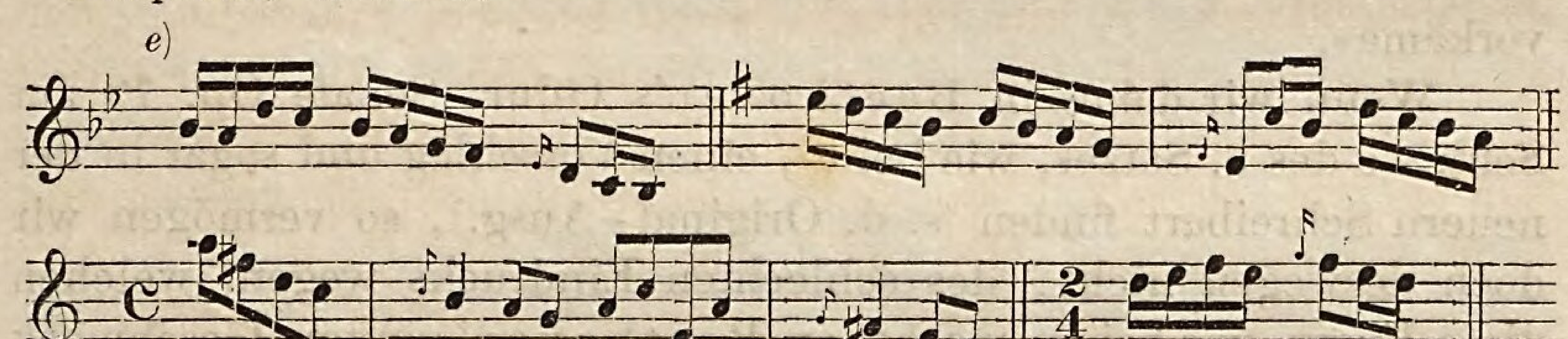
(Türk:) »Bei diesen und ähnlichen Figuren, bei *a*), werden zwar die (hier unbestimmt und zweifelhaft genannten) Vorschläge von einigen Tonlehrern kurz verlangt, wie bei *b*);



und in verschiedenen Fällen, wenn z. B. nur eine einzelne Figur von der Art vorkommt, wie bei *c*), oder wenn mehrere ähnliche Figuren unmittelbar nach einander folgen, wie bei *d*) etc., mag diese Eintheilung gut, und aus harmonischen Gründen nöthig sein.

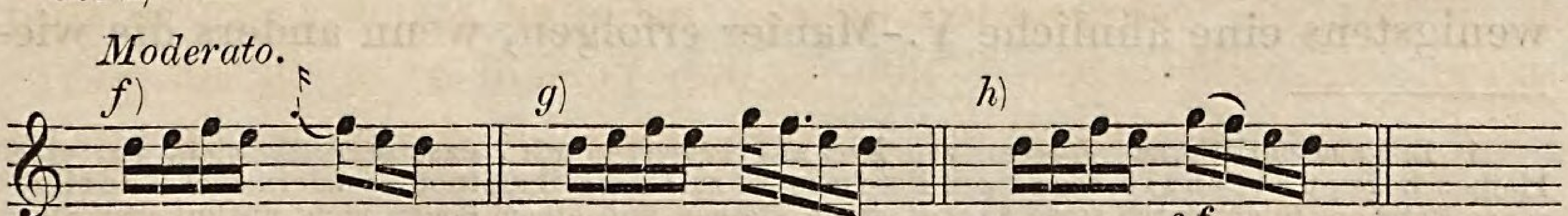


Allein noch kann ich mich nicht davon überzeugen, dass diese Regel so allgemein und auf jeden Fall anwendbar sein könne. Wenn man in diesen Beispielen, wie bei *e*),



nach vorhergegangenen und vor nachfolgenden viergliedrigen Figuren, die Vorschläge kurz angiebt, so scheint mir der Gang der Melodie gleichsam hinkend zu werden.

Auch habe ich nur von wenigen, geschmackvollen praktischen Musikern ähnliche Stellen bei *f*) so wie bei *g*) eintheilen hören, sondern vielmehr wie bei *h*). —



Der Grund, dass die Componisten vier Noten von gleicher Geltung, z. B. Sechszehntheile, hinschreiben würden, wenn sie die bei *h*) angezeigte Einthei-

lung haben wollten, scheint mir sehr wenig zu beweisen. Denn warum schreibt man in andern Fällen nicht ebenfalls Sechszehntheile etc., wo man sie doch gewiss haben will? Auch ist zwischen vier ausgeschriebenen Sechszehntheilen und diesen Figuren mit einem Vorschlage ein merklicher Unterschied in Ansehung des erforderlichen Vortrages, oben bei *h*).«

Mag je auch ein namhafter Componist durch besondere Umstände etc. sich veranlasst gefühlt haben, vor der hier in Rede stehenden Figur den Vorschlag anzuwenden (s. w. oben die Notenbeispiele von C. M. v. Weber), so sind jedoch wir der festen Ueberzeugung, dass Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart[1], Beethoven, Graun und Gluck durch das Nötchen vor solchen und ähnlichen Figuren:



und zwar auf Grund der Gesangsmässigkeit, immer nur den Vorhalt (s. 2. Abschn.) ausgedrückt haben, wie wir daher auch nicht durch den — hier als Druckfehler zu betrachtenden — Strich durch jenes Nötchen (𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯) in manchen neuen Ausgaben der Compositionen genannter Meister beirrt werden können.

Bezüglich der obigen Anmerkung von Türk sei noch hier bemerkt, dass wir aus angegebenem Grunde in bezeichneten Compositionen das Nötchen vor jener Figur auch dann nicht als Vorschlag, sondern als Vorhalt ausführen, »wenn sie auch etwa nur einmal vorkäme«.

Wenn wir daher in Beethoven's Gdur-Sonate Op. 79 am Schlusse des 3. Satzes, wie bei *a*), einen Vorschlag und sogar in der neuern Schreibart finden (s. d. Original-Ausg.), so vermögen wir doch deswegen nicht, des schlechten Eindrucks wegen, welchen diese Figur, wie bei *b*), macht, an Beethoven's gutem Geschmack zu zweifeln, sondern wir sehen hier nur einen Correctur-Fehler. Denn wenn hier an Stelle des Vorschlages über derselben Figur vorher schon ein Pralltriller, wie bei *c*), steht, so kann bei Wiederholung dieser Passage entweder nur wiederum ein Pralltriller oder wenigstens eine ähnliche V.-Manier erfolgen, wenn anders die wie-

1) In handschriftlichen Werken von Mozart bemerken wir, dass derselbe nicht nur einen kleinen Bogen unterhalb des obigen Nötchens bis zu dessen Hauptnote, sondern auch oberhalb jenes Nötchens (nicht durch seine Fahne), einen kleinen und einem Bogen nicht unähnlichen Strich gezogen hat, um hiedurch auf das Anschleifen dieses Nötchens noch besonders aufmerksam zu machen. Denn dass Mozart mit dem Nötchen vor obiger Figur stets nur einen Vorhalt gemeint hat, ergiebt sich u. A. aus den Stellen, worin gedachte Figur ausgeschrieben vorkommt.

derholte Stelle durch Anwendung einer kleineren V.-Manier nicht matt erscheinen soll. Zur vermehrten Lebhaftigkeit dieser wiederholten Figur hat Beethoven hier aber jedenfalls, wie nämlich in Op. 2, No. 3, im 1. Satz (s. d. Halbtriller im 9. Abschn.), wie bei *d*), oder auch ähnlicher Art, geschrieben oder schreiben wollen.[1] (Gleiches Bedenken erregt das Doppelschlagszeichen in der Einleitung von Beethoven's Adelaide.)



Ferner möge man nicht meinen, dass man in bezeichneten Compositionen, »wenn mehrere ähnliche Figuren unmittelbar nach einander folgen, aus harmonischen Gründen eine andere Eintheilung treffen müsste«, und nämlich das Nötchen vor denselben als Vorschlag statt als Vorhalt ausführen; denn zu solchem Bedenken haben jene Meister keine Veranlassung gegeben. Bekanntlich aber »kann selbst auch der Vorschlag nicht einen verbotenen Quinten- oder Octaven-Gang etc. retten« oder verbessern.

Wenn übrigens nun auch die Passage bei *e*) in manchen neuen Ausgaben jener Compositionen etc. unrichtiger Weise geschrieben ist, wie bei *f*), so führen wir sie dennoch so aus, wie bei *g*), d. h. in gesangsmässiger Art, weil wir hierin eine aufsteigende Reihe von Trillern auf geschwinden Noten (d. s. Doppelschläge, s. 9. Abschn. d. Kettentriller) sehen, welche auch wohl so, wie bei *h*), angedeutet werden.

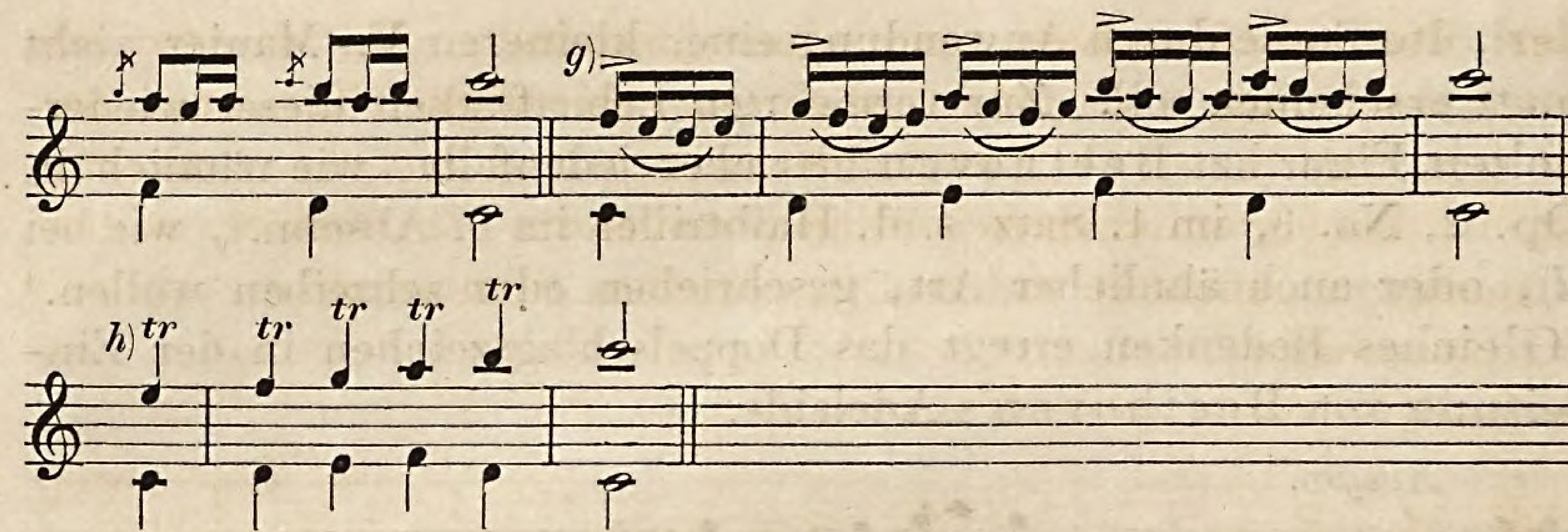


1) Einen Beweis, dass Beethoven an der vorschlagsweisen Ausführung des Nötchens vor gedachter Figur nie Geschmack kann gefunden haben, liefert diese Stelle in einem viel spätern Werke, nämlich in seinem Bdur-Trio, Op. 97, letzter Satz:



Wäre nun auch Dieser oder Jener bei erster Ansicht dieser ungewöhnlichen Figur des Nötchens wegen in Zweifel, so schwindet letzterer aber bei deren Wiederholung im 285. Tacte:





Zweiter Abschnitt.

Der Vorhalt.

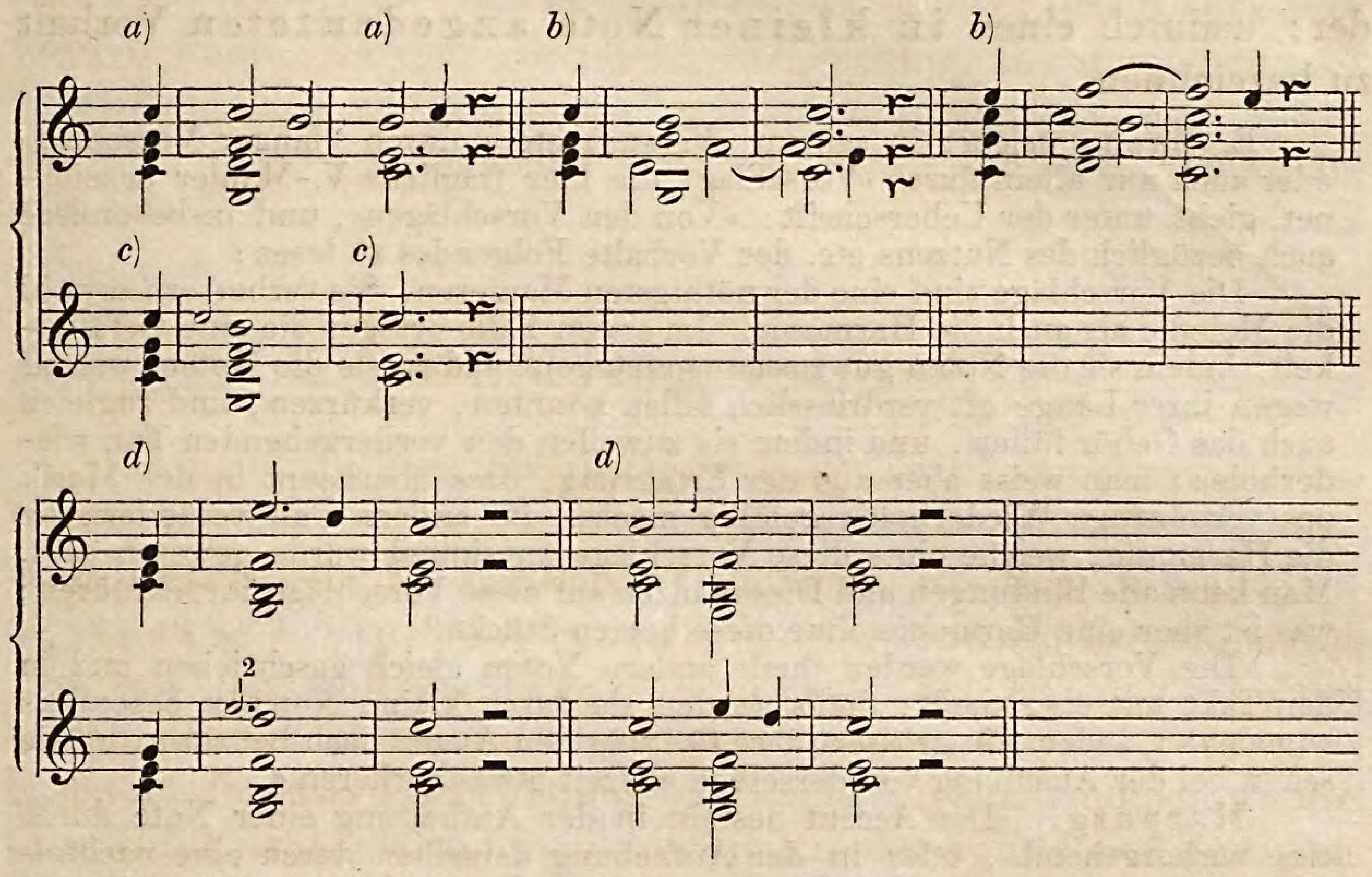
Diese wesentliche, einfache Verzierungs-Manier, welche auch durch die Ausdrücke: Appoggiatur, Accent,[1] Vorschlag, langer Vorschlag, veränderlicher Vorschlag, accentuirter Vorschlag bezeichnet wird, besteht in einem vor die Note gesetzten halben, Viertel-, Achtel-, Sechszehntel-Nötchen etc., welchem ein gewisser Zeitwerth von der folgenden Hauptnote zugetheilt und welches gegenüber seiner Hauptnote besonders betont oder accentuirt vorgetragen wird.

Unter dem Ausdruck Vorhalt wird in der Theorie der Tonsetzkunst ein solcher Ton des erklingenden Accordes verstanden, welcher nur eine gewisse Zeit lang in demselben die Stelle des eigentlichen Accordtones einnimmt und der in sehr wenigen Fällen eine Consonanz (z. B. die Octave als Vorhalt vor der Septime im Septimen-Accord etc.), dagegen in den meisten Fällen eine Dissonanz ist.

Ein vorbereiteter Vorhalt wird ein solcher stellvertretender Accordton genannt, welcher als Bestandtheil des vorhergehenden Accordes von derselben Stimme noch eine gewisse Zeit lang beibehalten wird, während die übrigen Stimmen schon den darauf folgenden Accord bilden, und mag auch bezeichneter Ton ausgeschrieben, d. h. in der gewöhnlichen Notenschrift, wie bei *a*), oder in gleicher Art geschrieben und unter dem Namen: ein gebunde-

1) Türk: »In französischen Lehrbüchern findet man die Vorschläge durch einen in ihrer Sprache gewöhnlichen Accent (') angezeigt.«

ner Vorhalt (*Ligatura*) durch einen Bindebogen mit der vorigen Note verbunden, wie bei *b*), oder ferner mit kleiner Note angedeutet sein, wie bei *c*). Ein unvorbereiteter oder freier Vorhalt ist ein den eigentlichen Accordton vertretender Ton, welcher in dem vorhergegangenen Accord und in derselben Stimme nicht enthalten war, wie bei *d*).[1]



Da nicht in Abrede gestellt werden kann, dass, abgesehen von der Schreibart und Wirkung des gebundenen Vorhalts, es für den Zeitwerth keinen Unterschied macht, ob der Vorhalt ausgeschrieben oder nur angedeutet ist: so kann der in diesem Werk beibehaltene Ausdruck Vorhalt für den in kleiner Note angedeuteten etc. durchaus nicht unpassend erscheinen.

Für gewöhnlich wird er der lange Vorschlag genannt, welcher Ausdruck aber in keinem Fall angemessen ist, indem seine Ausführung auch dann nicht, wenn er im geringsten Zeittheile vorkommt — in einem Anschnellen oder Anschlagen, sondern in einem Halten, Aufhalten,[3] Vor(ent)halten besteht, wie

1) Melodische Vorhalte würden alle accentuirten Wechselnoten zu nennen sein, welche in kleinen Noten, als sog. lange Vorschläge angedeutet oder an Stelle letzterer in den Tact eingetheilt oder ausgeschrieben sind, um deretwillen aber die begleitende Harmonie nicht verändert wird, und welche hauptsächlich nur zur Verzierung der Melodie angewendet werden, z. B. im Recitativ etc.

Harmonische Vorhalte wären demnach alle Wechselnoten, welche neben der beabsichtigten Verzierung der Melodie eine Abänderung in der betreffenden Harmonie bewirken. (S. die Clavier-Schule von A. E. Müller (1767—1817) der mel. Vorhalt.)

2) Der punktirte Vorhalt. S. weiter unten.

3) Unter Aufhaltung, *Retardation*, versteht man in der Musik die Verzögerung der völligen Entwicklung eines Gedankens, Satzes, oder, in Bezug auf Vorhalte, das Aufschieben derjenigen Schlusstöne, welche den Gedanken erst vollkommen machen.

Das Widerspiel der *Retardation* (des Vorhaltes) ist die *Anticipation* ode die Vorausnahme

auch zweckmässiger Weise durch das ital. *Appoggiatura* (von *Appoggiare*, d. h. stützen — die Stimme gleichsam auf einen Ton stützen oder anlehnen etc.) ausgedrückt ist. [1]

Der Grund, dass sich Manche des Ausdrucks »ein langer Vorschlag«, ungeachtet des in der Wortzusammenstellung von »lange« und »schlagen« liegenden Widerspruches bedienen, wäre lediglich der: dadurch einen in kleiner Note angedeuteten Vorhalt zu bezeichnen.

E. Bach, welcher in seinem »Versuch etc.« durch »langer Vorschlag« oder auch nur allein durch »Vorschlag« die hier fragliche V.-Manier bezeichnet, giebt unter der Ueberschrift: »Von den Vorschlägen«, und insbesondere auch bezüglich des Nutzens etc. der Vorhalte Folgendes zu lesen:

»Die Vorschläge sind eine der nöthigsten Manieren. Sie verbessern sowohl die Melodie als auch die Harmonie. Im ersten Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammenhängen; indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdriesslich fallen könnten, verkürzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiss aber aus der Erfahrung, dass überhaupt in der Musik das vernünftige Wiederholen gefällig macht. Im andern Fall verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simpel würde gewesen sein. Man kann alle Bindungen und Dissonanzen auf diese Vorschläge zurückführen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beiden Stücke?

»Die Vorschläge werden theils andern Noten gleich geschrieben und in den Takt mit eingetheilt, theils werden sie durch kleine Nötchen besonders angedeutet, indem die grössern ihre Geltung den Augen nach behalten, ob sie schon bei der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren.«

(Marpurg:) »Der Accent besteht in der Aufhaltung einer Note durch eine vorhergehende, oder in der Aufhebung derselben durch eine nachfolgende. Jenes heisst ein Vorschlag, auch sonst Vorhalt genannt, dieses ein Nachschlag. Der Vorschlag geschieht mit einer Wechselnote, der Nachschlag mit einer durchgehenden Note.«

Selbstverständlich kann hier nur die Rede von dem durch eine kleine Note angedeuteten Vorhalt sein, wie er nämlich häufig genug in classisch [2] genannten Compositionen vorkommt.

Der Grund des Vorhandenseins der sowohl durch Zeichen (s. 1. Abschn.) als auch durch Nötchen angedeuteten Vorhalte ist einigermaassen aus folgender Schriftstelle aus E. Bach's »Versuch etc.« zu ersehen:

(s. 3. Abschn.), welche pikanter befunden wird als die *Retardation*. Letztere ist, z. B. als Vorhalt gedacht, »eine musikalische Coquetterie, die zu versagen scheint, um später durch Gewährung noch mehr zu erfreuen«. (S. Lex. d. Tonk. red. v. G. Sch.)

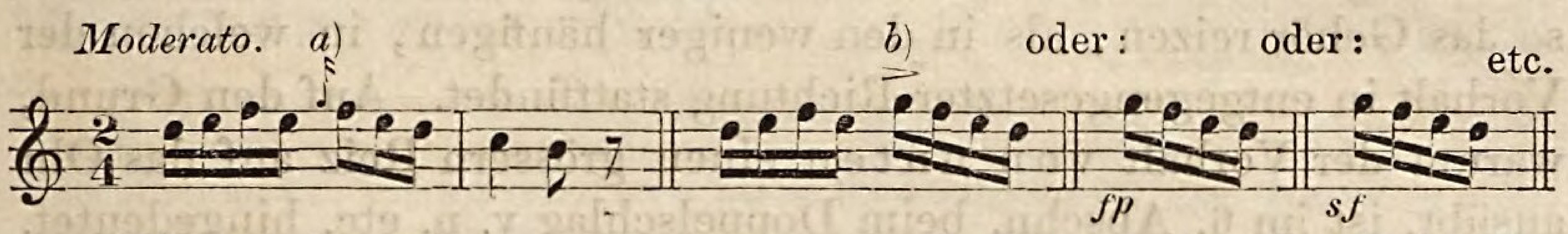
1) In Marpurg's Anleit. in franz. Sprache wird der Vorhalt *le port de voix simple lentement* genannt.

2) Classisch hiessen zuerst die Bürger des ersten Ranges, oder welche, nach der von Servius Tullius gemachten Eintheilung des römischen Volkes in gewisse Vermögensclassen, die erste Classe ausmachten. In ästhetischer Beziehung gebraucht, bezieht sich jenes Wort auf solche Kunstwerke etc., welche den Anforderungen des Geschmacks, den eigentlichen Gesetzen der Kunst möglichst entsprechen. — Classische Compositionen würden überhaupt solche zu nennen sein, welche immer »schön« und allen Zeiten angehörend befunden werden, gleichsam für die Ewigkeit geschaffen erscheinen.

Moderne Compositionen, Mode-Musik etc. s. Lex. d. Tonk. red. von G. Schilling, unter Art. Modern.

»Da die Zeichen der Vorschläge nebst den Zeichen der Triller beinahe die die einzigen allenthalben bekannten sind, so findet man sie gemeinlich angedeutet.«

Jene Componisten haben in Fällen zunächst der eigenthümlichen Betonung wegen sich der eher in die Augen fallenden Bezeichnung der Vorhalte durch kleine Nötchen bedient, welcher die durch *fp*, *fz*, *sf*, ^, > etc. bewirkte Betonung nicht gleich befunden werden kann, was sich nämlich sehr leicht z. B. an solcher und ähnlicher Stelle, wie bei *a*), im Vergleich mit derselben, aber in gedachter Hinsicht unangemessen bezeichneten, wie bei *b*), wahrnehmen lässt.

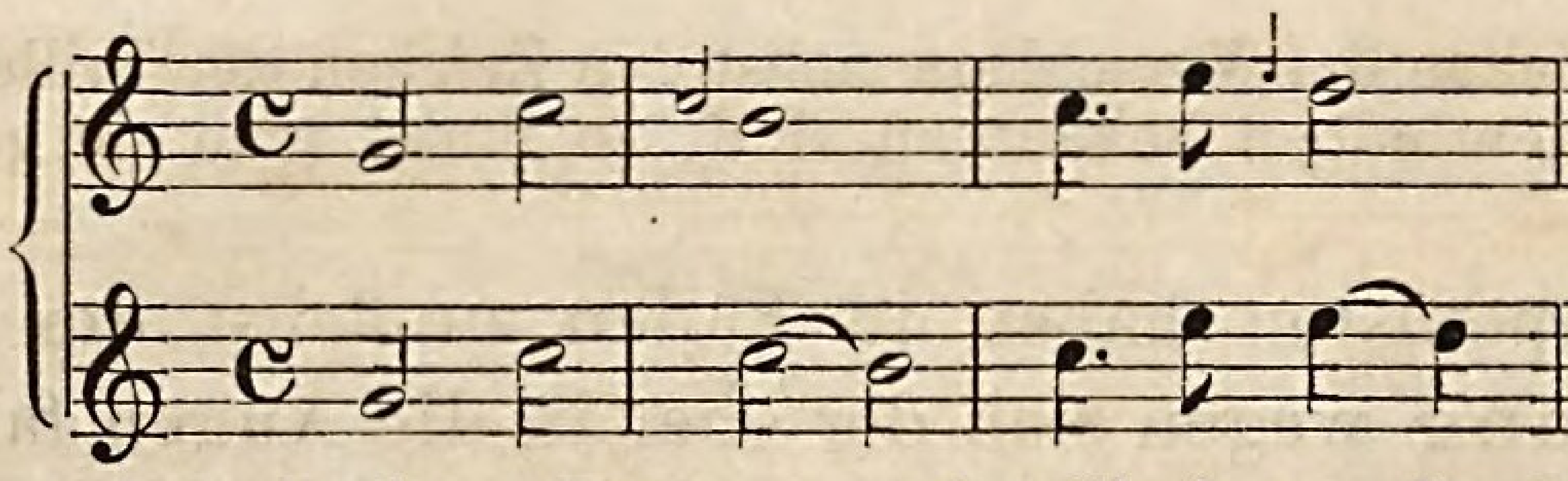


Wird sich auch weiter unten noch der Zweck der durch kleine Noten angedeuteten Vorhalte erweisen, so ist es wohl nur ein Irrthum, wenn jene Componisten angeblich »aus Schüchternheit es nicht gewagt hätten, die Vorhalte in gewöhnliche Noten und in den Tact miteingetheilt zu schreiben«. Bekanntlich aber haben Jene kein Bedenken getragen, in geeigneten Fällen sogar die härtesten Dissonanzen ohne Vorbereitung anzuwenden. Ferner haben sie die Umständlichkeit, welche das Ausschreiben der Vorhalte in gewissen Fällen macht, gern vermieden, nur um durch die bequemere Art der Andeutung zugleich auch dem Kunstverständigen gegenüber sich richtig ausgedrückt zu haben.

(E. Bach:) »Alle Vorschläge werden stärker als die folgende Note angeschlagen und an diese gezogen, es mag nun der Bogen dabei stehen oder nicht. Diese beiden Vorsichten sind dem Endzweck der Vorschläge gemäss, als wodurch die Noten zusammengehänget werden sollen; man muss sie also so lange, bis sie von der folgenden Note abgelöst werden, aushalten, damit sie gut binden. Die Vortragsart, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt, wird der Abzug genannt.«

(Türk:) »Die Vorschläge fallen immer in die gute oder wichtigere Zeit des Tactes, oder der jedesmaligen Note, daher müssen sie schon in dieser Rücksicht stärker angegeben werden als der darauf folgende Ton. Sodann verhalten sie sich grösstentheils zu dem Basse oder zu irgend einer andern Stimme bald mehr oder weniger dissonirend. Da nun, dem guten Vortrag gemäss, die Dissonanzen merklich stärker angegeben werden als die consonirenden Intervalle, so lässt sich hievon die Anwendung auf die Vorschläge (Vorhalte) machen.

Die Vorschläge werden, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, nicht mit in den Tact eingetheilt, ob sie gleich oft von längerer Dauer sind, als die darauf folgenden Noten (Hauptnoten) selbst; oder bestimmter: Ein Tact, in welchem Vorschläge enthalten sind, ist schon ohne diese Vorschläge vollzählig, daher muss irgend einer Note, nämlich der unmittelbar darauf folgenden, von ihrer Dauer so viel entzogen werden, als die Geltung des hinzugekommenen Vorschlages beträgt.« Z. B.



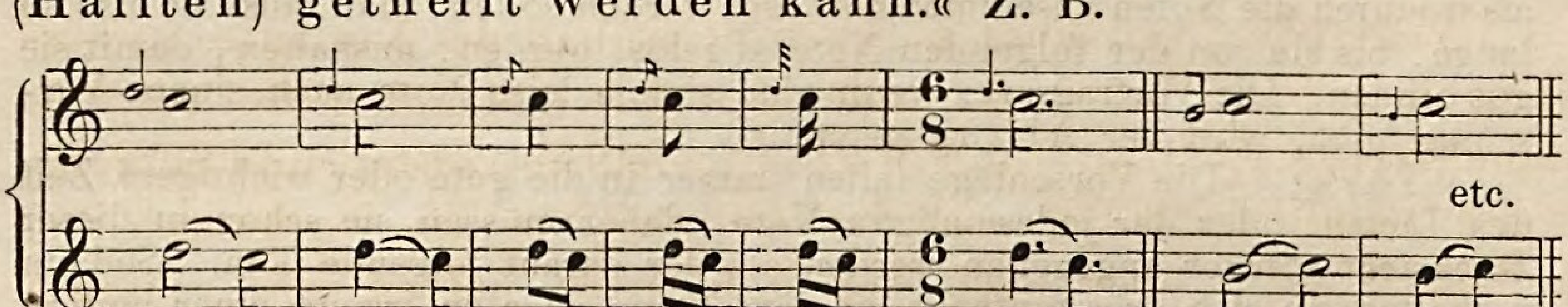
Der Grund gedachter Betonung ist übrigens in der schwerkräftigen Secunde (»der Urheberin aller Dissonanzen«) zu suchen, welche auf ihrem naturgemässen Gange in denjenigen Fällen erscheint, wo der Vorhalt, wie man zu sagen pflegt, von oben auf seine Hauptnote, als die Secunde auf ihren Grundton, kommt. In diesen am häufigsten vorkommenden Fällen wird jedoch der Vorhalt nicht so das Gehör reizen, als in den weniger häufigen, in welchen der Vorhalt in entgegengesetzter Richtung stattfindet. Auf den Grund, warum der Vorhalt von unten einen grössern Reiz auf das Ohr ausübt, ist im 6. Abschn. beim Doppelschlag v. u. etc. hingedeutet.

Für die Geltung des Vorhaltes ist es einerlei, ob derselbe von oben oder von unten auf seine Hauptnote kommt, und ob derselbe mehr als eine Tonstufe von dieser entfernt ist. In jedem Fall aber ist die Vorzeichnung des Tonstücks, sowie auch die betreffende Harmonie von Einfluss auf den Vorhalt. (S. 1. Abschn. d. Vorschlag.)

Der Zeitwerth der gewöhnlichen Vorhalte lässt sich durch drei, allgemein anerkannte Hauptregeln bestimmen, welche, da sie namentlich Türk in seiner Clavierschule in geordneter Weise anführt, hier auch mit dessen Worten wiedergegeben werden.

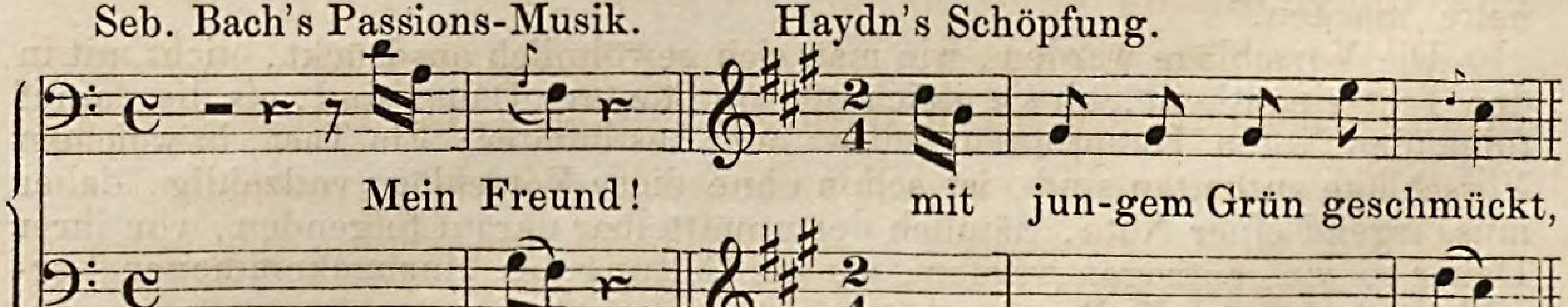
Erste Regel:

»Der Vorhalt bekommt die halbe Zeitdauer der folgenden Note, wenn diese in zwei gleiche Theile (Hälften) getheilt werden kann.« Z. B.



Nach dieser ersten Regel wird der Vorhalt in folgenden und ähnlichen Stellen ausgeführt:

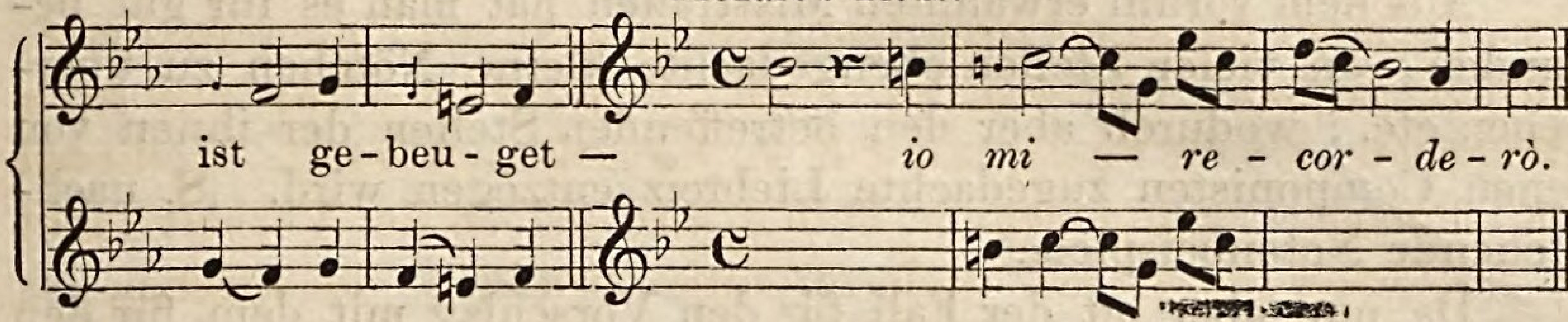
Seb. Bach's Passions-Musik. Haydn's Schöpfung.



Mozart's Amoll-Sonate. Graun's Tod Jesu.



Mozart's Titus.



(Marpurg:) »Es ist bei diesen Hülfsnötchen darauf zu sehen, dass sie nach dem Werthe, den sie haben sollen, geschrieben werden, und dass, wenn der Vorhalt ein Viertel oder eine halbe Note gelten soll, man denselben nicht mit einem Achtel oder gar mit einem Sechszehntel andeute; denn wie sollte man in dem Beispiele bei *a*) die richtige Eintheilung errathen? Man muss die Note, womit der Vorhalt gemacht wird, nach dem Werthe, den sie haben soll, schreiben, und da wird es auf die Art, wie bei *b*), ausfallen.«

a)



b)



Abgesehen von einer falschen Schreibart des Vorhaltes in vorstehendem Fall, bei *a*), so findet sich aber namentlich in Compositionen von Seb. Bach und Mozart vielfach vorstehende Schreibweise, nämlich Achtel- oder Sechszehntel-Nötchen vor ganzen und halben Noten, aber auch vor punktirten halben und Viertel-Noten vor, welche Missverständniss herbeigeführt haben, indem sie Mancher für gewöhnliche Vorhalte angesehen und ihnen entweder die Zeitdauer einer halben, Viertel- oder Achtel-Note zugetheilt hat. Der hiedurch entstandene Missklang ist nun freilich wohl die Veranlassung zu Misstrauen in den guten Geschmack gedachter Componisten, wegen Anwendung solcher vermeintlich unzeitiger Vorhalte, geworden. — Beiläufig bemerkt, bedürfte es eigentlich einer besondern Erklärung aller der V.-Manieren, welche

in den Werken jener beiden genialen Tonsetzer des vorigen Jahrhunderts sich vorfinden.

Der geschichtliche Nachweis, dass Mozart zu seinen Musikstudien sich der Werke Seb. Bach's bedient habe, ist in der grossen Aehnlichkeit in der Schreibart und Ausführungsart der V.-Manieren, welche in deren Werken vorkommen, gegeben.

Aus dem vorhin erwähnten Misstrauen hat man es für gut befunden, an vielen Stellen obengedachte kleine Nötchen zu übersehen etc., wodurch aber den betreffenden Stellen der ihnen von jenen Componisten zugedachte Liebreiz entzogen wird. (S. nachstehende Notenbeispiele.)

Da nun aber oft der Fall für den Vorschlag mit dem für den Vorhalt übereinstimmt, und auch die Schreibart dieser V.-Manieren keine Sicherheit gewährt, so entsteht allerdings die Schwierigkeit, die angemessene Vortragsweise dieses oder jenes kleinen, einzelnen Nötchens zu treffen; jedoch verhelfen zu richtigem Verständniss und geben Rath: Belesenheit und Einsicht, die Grundlagen des geläuterten Geschmacks.[1] Letzterer ist nun am allerwenigsten den obengenannten Meistern abzusprechen, ohne die Grundfesten der Tonsetzkunst zu erschüttern, und wir müssen eingestehen, dass sie im klaren Bewusstsein ihre musikalischen Gedanken stets sorgfältig genug niedergeschrieben haben, um richtig verstanden zu werden, weswegen wir es uns nicht unterstehen, ihre Compositionen auf obengedachte Art zu fälschen oder zu interpoliren.

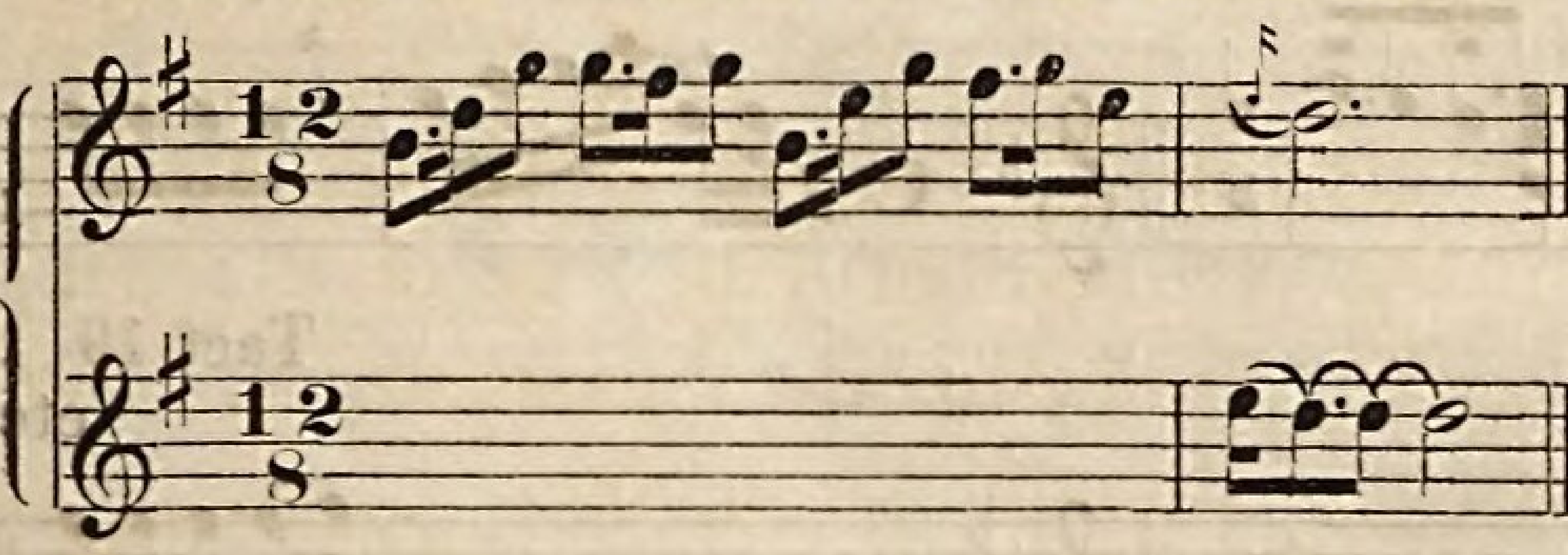
Was nun die von Jenen als vermeintlich zur Unzeit angebrachten Vorhalte betrifft, so erkennen wir die in etwaigen Fällen angewendeten Nötchen nicht für gewöhnliche, sondern für

verkürzte Vorhalte

an (s. 1. Abschn. bei Marpurg: die kürzesten Vorhalte), welche früher durch Zeichen angedeutet wurden, und zu welchen, ausser dem Vorhalt vor absteigenden Terzen etc., auch noch der zu rechnen ist, welcher noch weniger als ein Drittel von dem Zeitwerth seiner Hauptnote erhält. Da diese Art Vorhalte immer nur durch ein Achtel- oder Sechszehntel-Nötchen vor einer halben Note etc. angedeutet werden konnte, weil ein Zweiunddreissigstel-Nötchen leicht für einen Vorschlag würde angesehen worden sein, so haben mithin jene Componisten dafür die richtige Schreibart gewählt. Z. B.

1) Der geläuterte Geschmack, in Bezug auf Musik, ist das durch Erfahrung, nämlich durch vieles Hören und sorgfältige Betrachtung und Vergleichung wirklich schöner und erhabener Musikwerke, gesteigerte Gefühlsvermögen, das Schöne beurtheilen zu können.

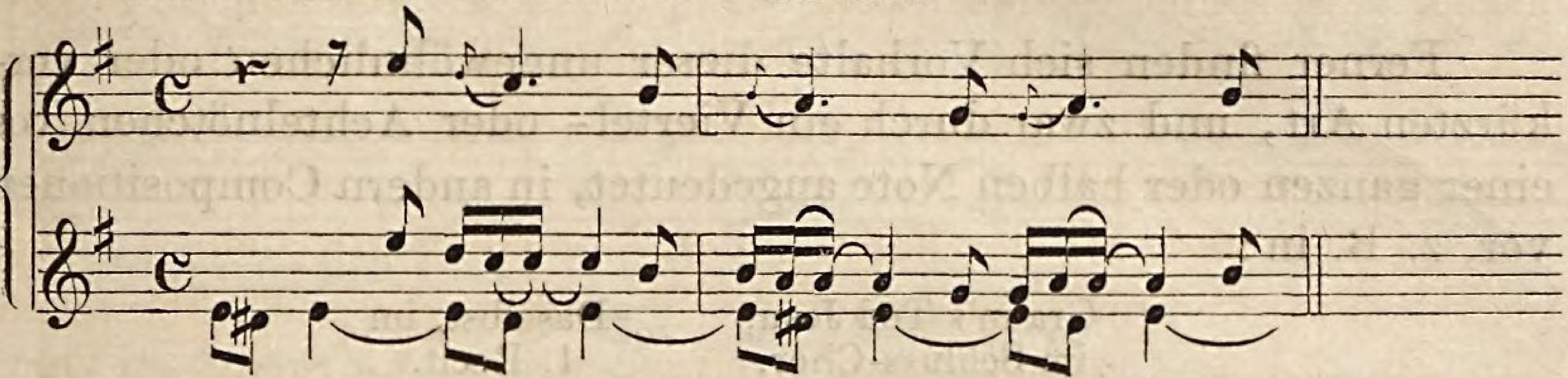
Seb. Bach's Weihnachts-Orat. II. Theil.



Dessen IV. Theil.



Dessen Passions-Musik n. d. Ev. Matthäus.

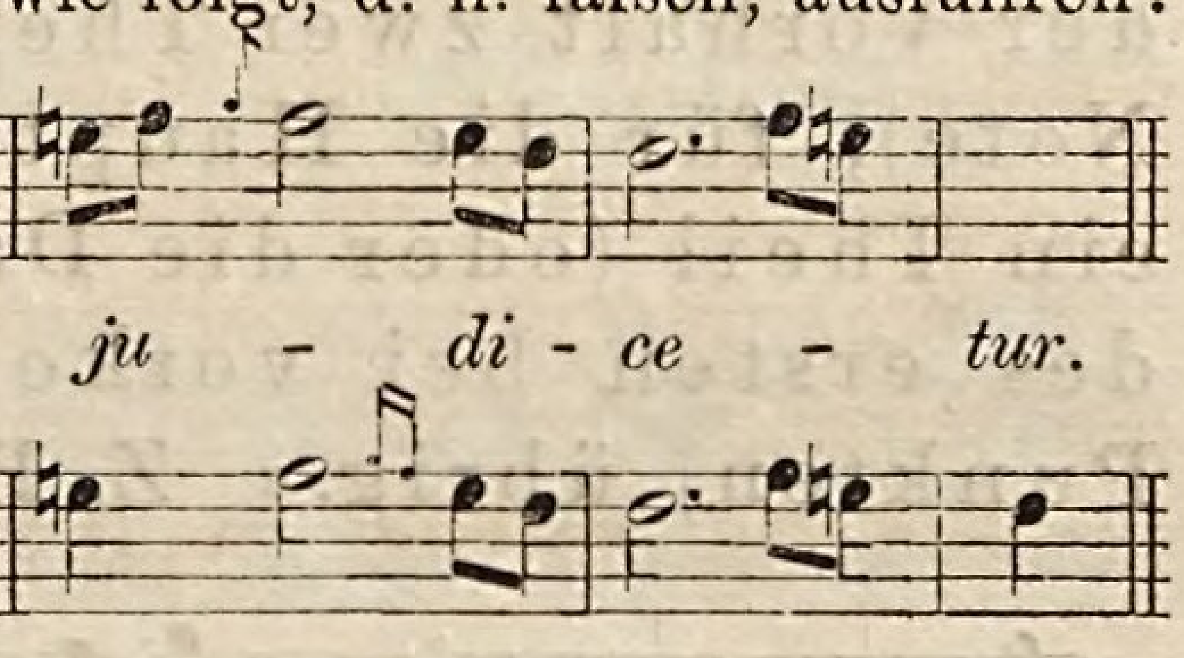


Es ist gewiss nicht in Abrede zu stellen, dass besonders dieses letzte Notenbeispiel mit den Verzierungen besser klingt als ohne dieselben; denn durch Weglassen dieser verkürzten Vorhalte entsteht eine unangenehme Härte, und wenn in den Singstimmen hier auch nicht diese Vorhalte vorkommen, so stehen gefühlvollen Sängerinnen andere Mittel des Ausdrucks zu Gebote.

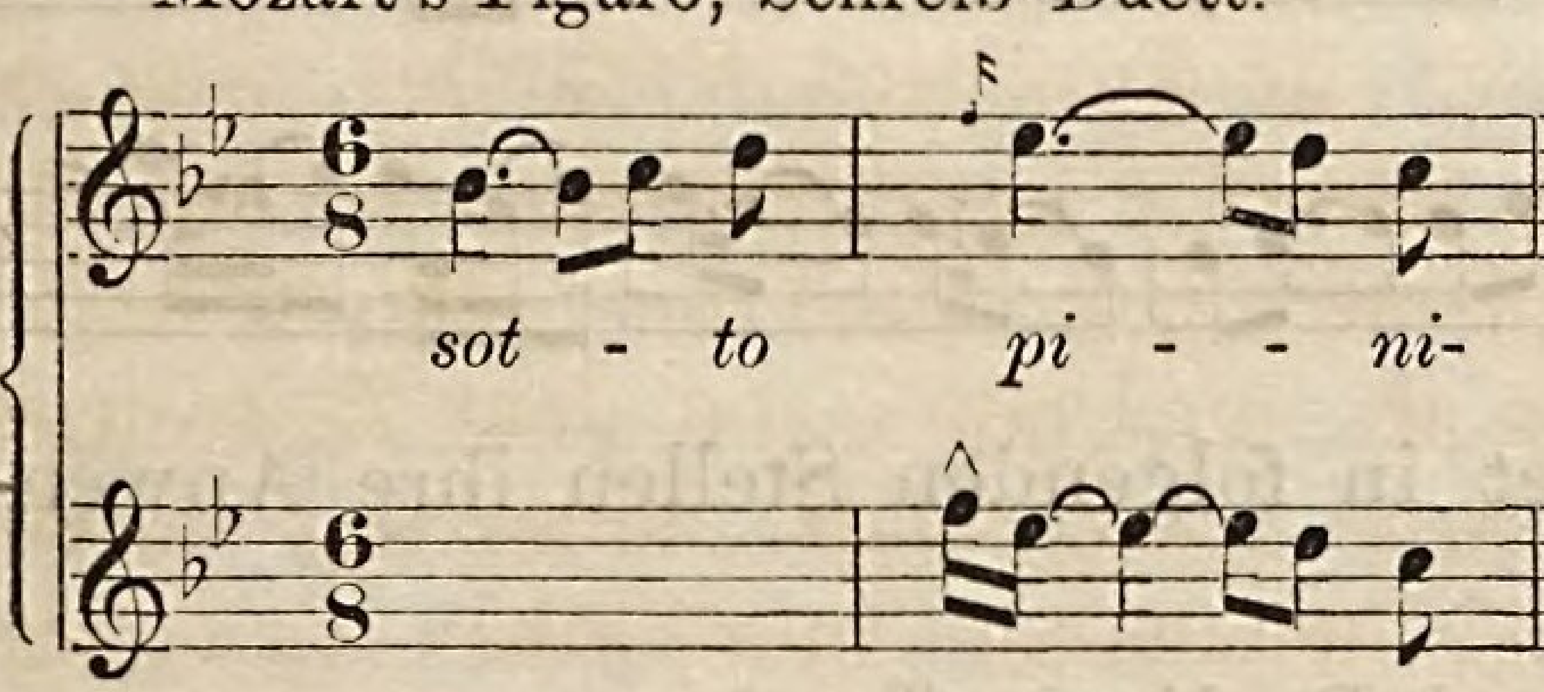
Mozart's Requiem.



Diese Stelle hört man gemeinhin, wie folgt, d. h. falsch, ausführen:



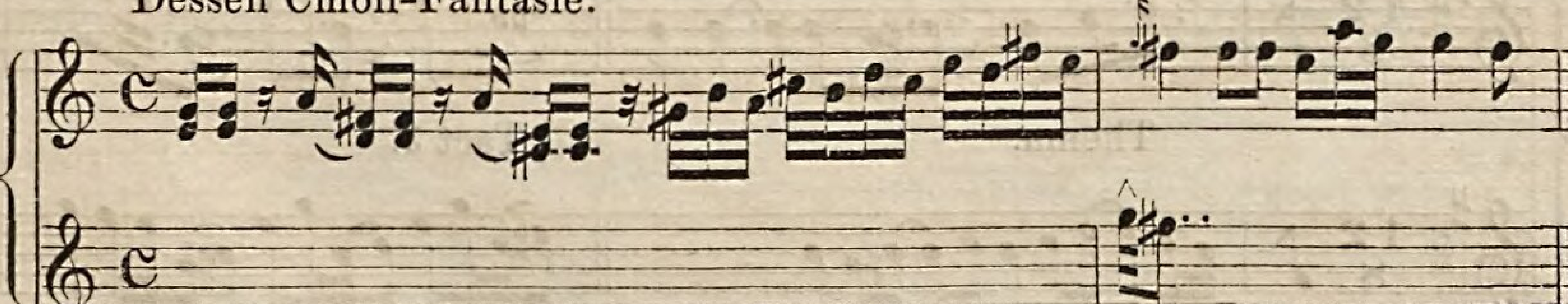
Mozart's Figaro, Schreib-Duett.



Dessen Fdur-Son. à 4 m., 2. Satz.



Dessen Cmoll-Fantasie.

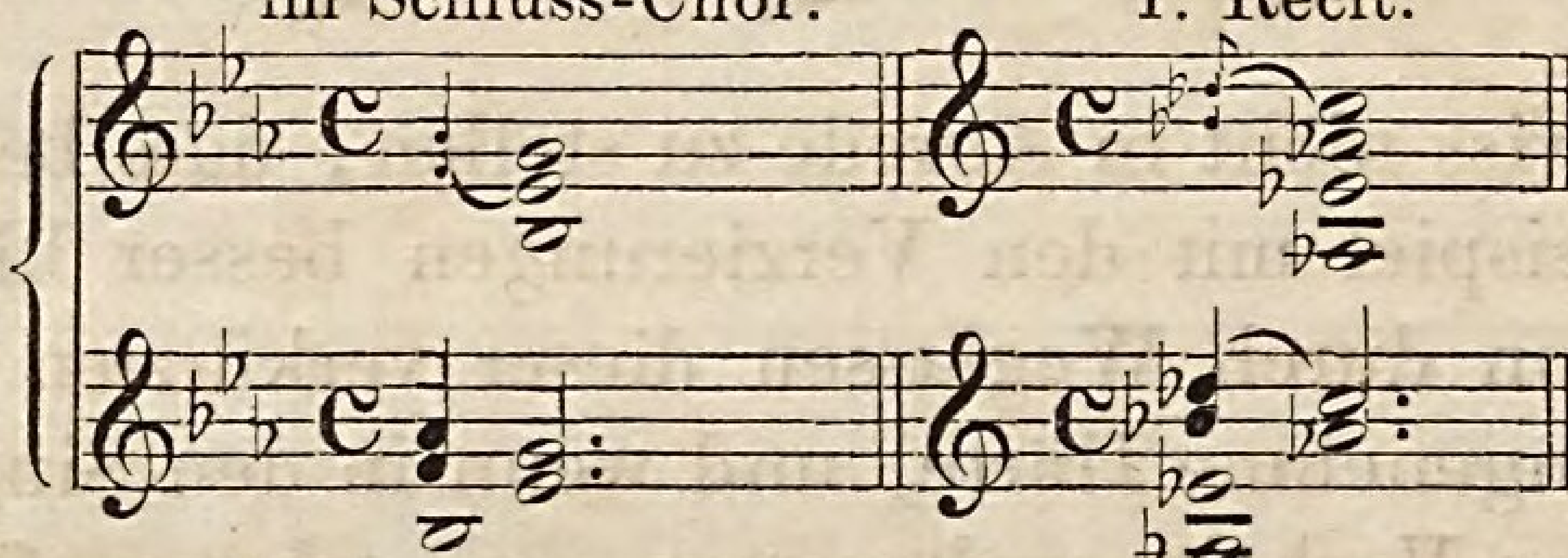


Dessen Fdur-Rondo. Dessen beliebte Fdur-Son., 2. Satz.



Ferner finden sich Vorhalte dieser ungewöhnlichen oder verkürzten Art, und zwar durch ein Viertel- oder Achtelnötchen vor einer ganzen oder halben Note angedeutet, in andern Compositionen vor, z. B. in:

Graun's Tod Jesu, im Schluss-Chor. Daselbst, im 1. Recit.



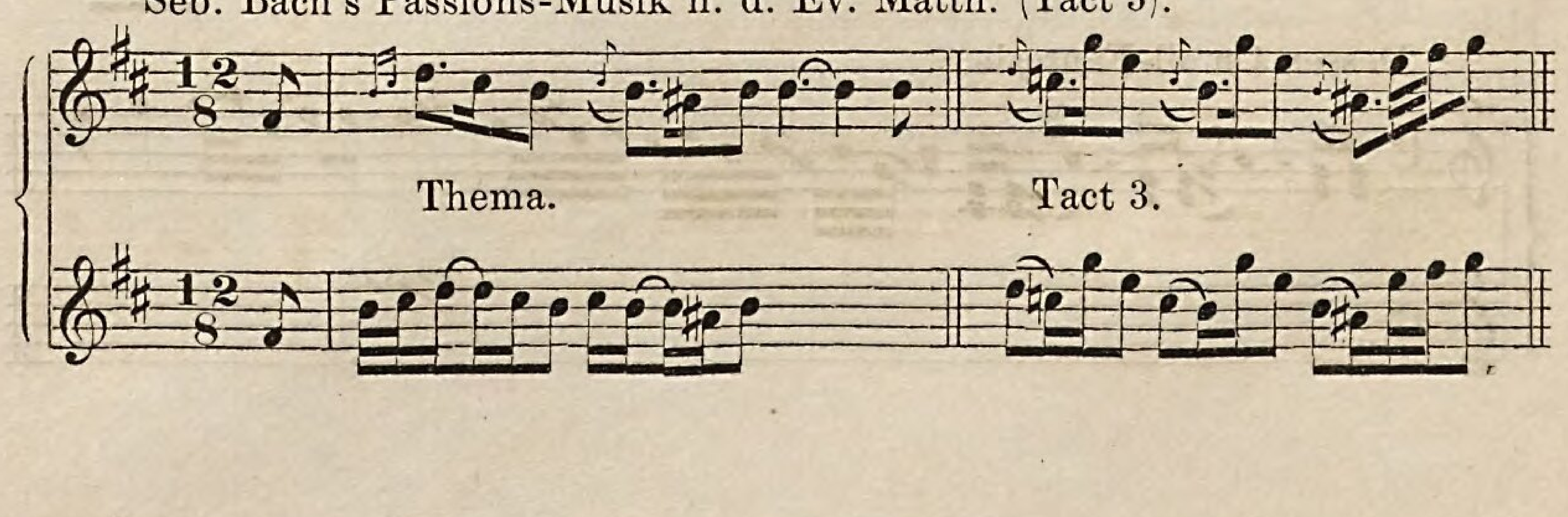
Zweite Regel:

»Vor punktirten (dreitheiligen) Noten bekommt der Vorhalt zwei Theile (d. h. die völlige Dauer der Note), für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur ein Theil (oder die Dauer des Punktes, und zwar die des ersten bei vorkommenden zwei oder mehreren Punkten) übrig.« Z. B.



Diese zweite Regel findet in folgenden Stellen ihre Anwendung:

Seb. Bach's Passions-Musik n. d. Ev. Matth. (Tact 3).



Mozart's Requiem. Gluck's Iphigenie.

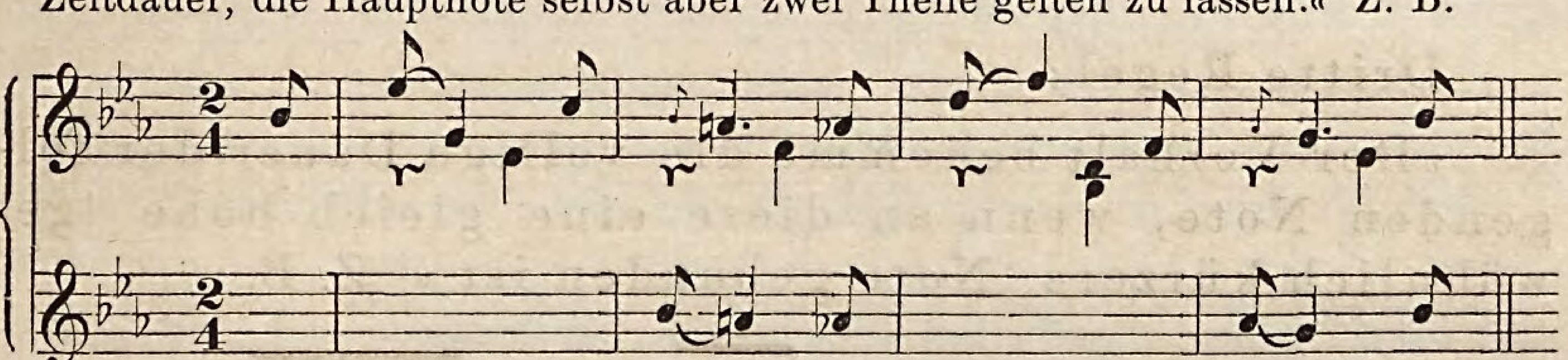




C. M. v. Weber's Auf-
forderung zum Tanz.



(Türk:) »Oft erfordert es die Einheit etc., von dieser zweiten Regel abzuweichen, und den Vorhalt vor einer punktirten Note nur ein Drittel der Zeitdauer, die Hauptnote selbst aber zwei Theile gelten zu lassen.« Z. B.



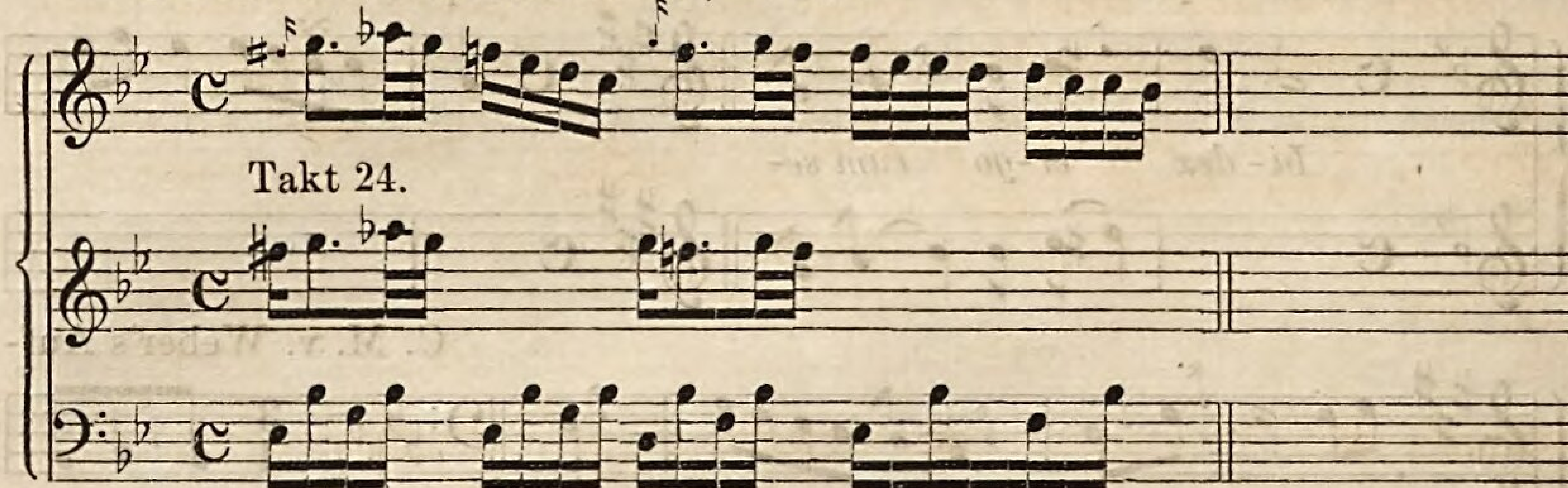
Würde dadurch ein merklicher Fehler in der Harmonie entstehen, wenn der Vorhalt vor einer punktirten Note die Dauer erhielte, welche ihm nach der zweiten Regel eigentlich zukäme, so findet ein Abweichen von dieser Regel genau in der vorhin angegebenen Art statt. Z. B.

Mozart's Don Juan.

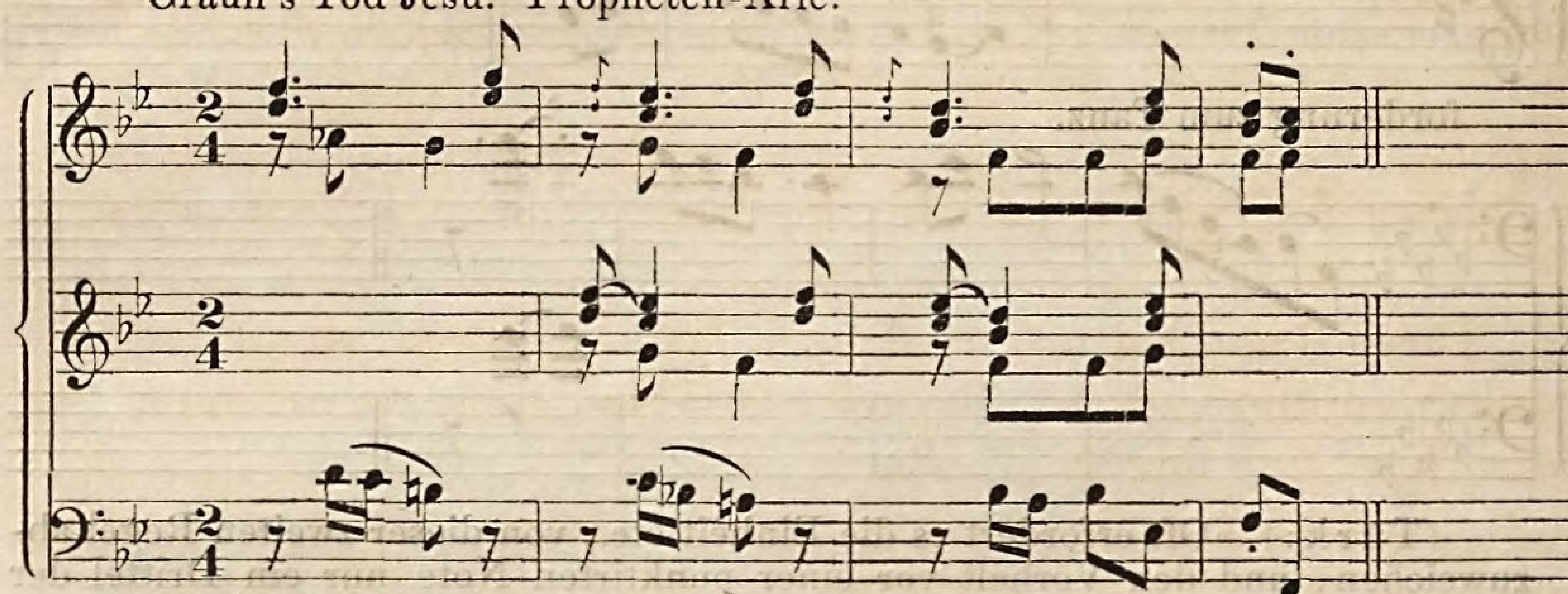


1) Ein Vorhalt der verkürzten Art.

Dessen beliebte Fdur-Sonate, 2. Satz.

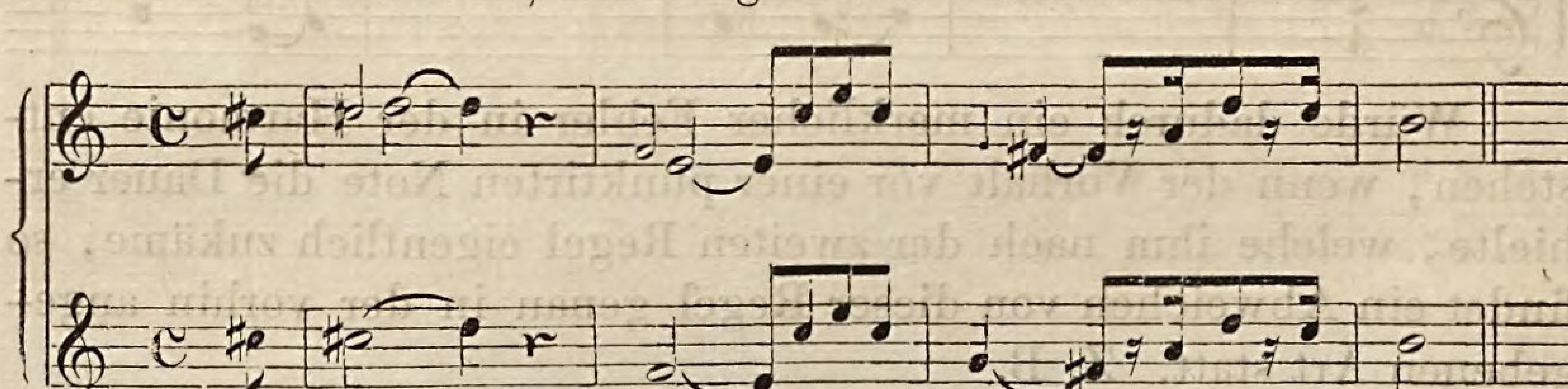


Graun's Tod Jesu. Propheten-Arie.



Dritte Regel:

»Der Vorhalt bekommt die völlige Dauer der folgenden Note, wenn an diese eine gleich hohe (gewöhnlich kürzere) Note gebunden ist.« Z. B.

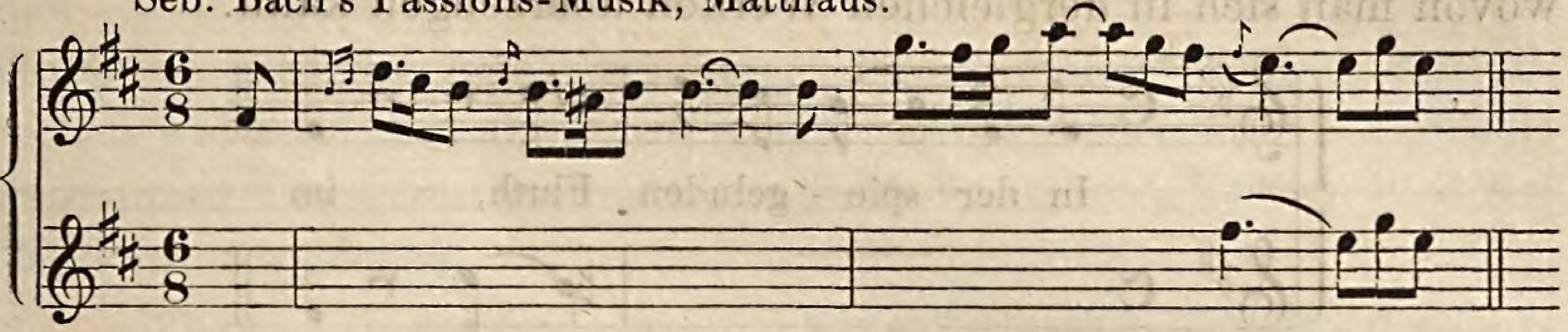


»Auch alsdann befolgt man die obige Regel, wenn die erste von beiden Noten punktirt ist. Beispiele dieser Art kommen sehr häufig im 6/8, 6/4, 9/8, 12/8 etc. Tact vor, nämlich:«

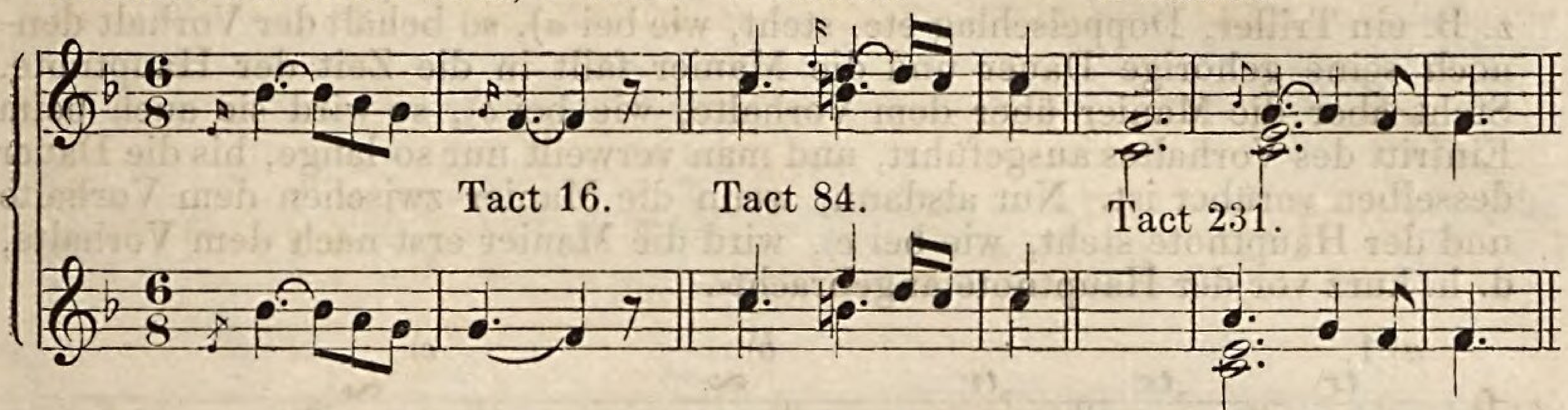


Dieser dritten Regel zu Folge wird der Vorhalt ausgeführt in:

Seb. Bach's Passions-Musik, Matthäus.

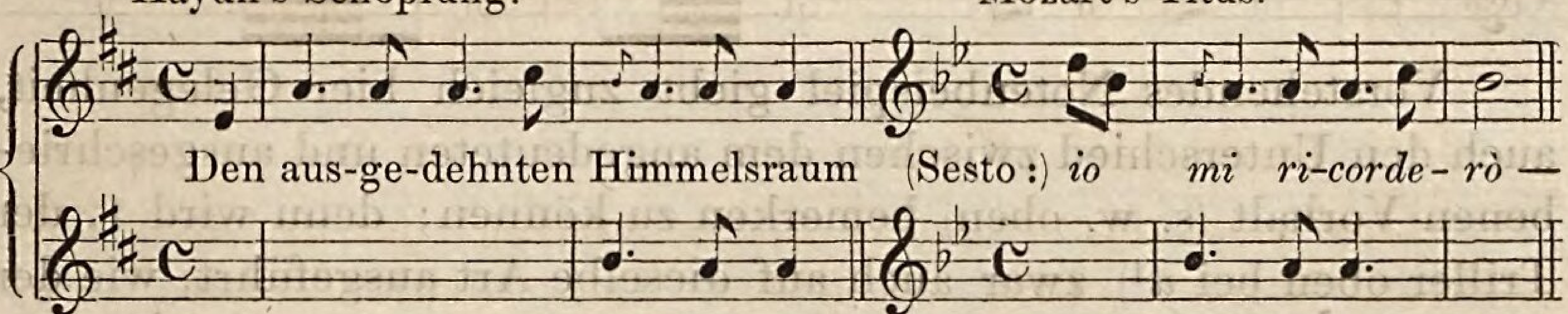


Mozart's bel. Fdur-Son., 3. Satz. Daselbst. Daselbst.

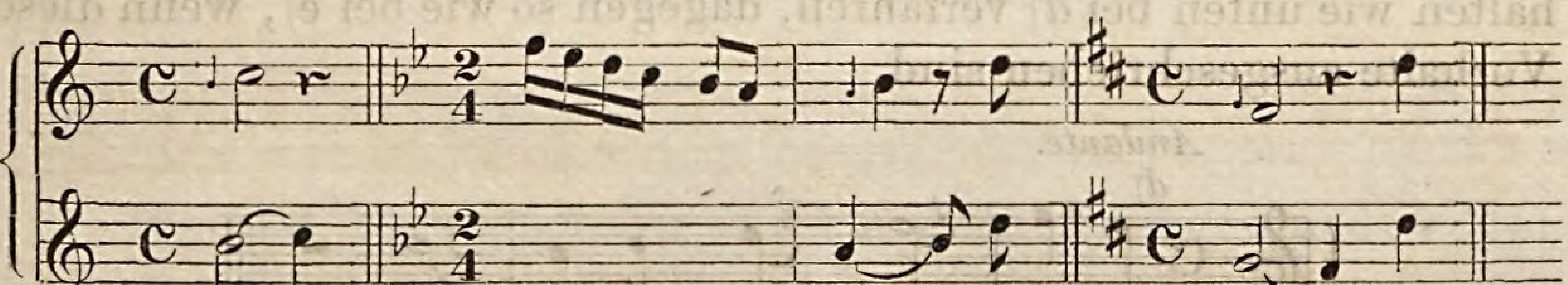


Diese Regel hat man alsdann auch zu befolgen, wenn nach der punktirten und nicht gebundenen Hauptnote zwei Noten von derselben Stufe folgen. Z. B.

Haydn's Schöpfung. Mozart's Titus.



(Türk:) »Bei Vorhalten vor Noten, nach welchen Pausen folgen, wollen einige Tonlehrer ebenfalls die obengenannte dritte Regel befolgt wissen; jedoch schränken sie sich dabei vorzüglich nur auf zärtliche etc. Stellen ein. Sonach bekäme der Vorhalt die völlige Dauer der Hauptnote, und diese fiele sodann in die Zeit der Pause.« Z. B.

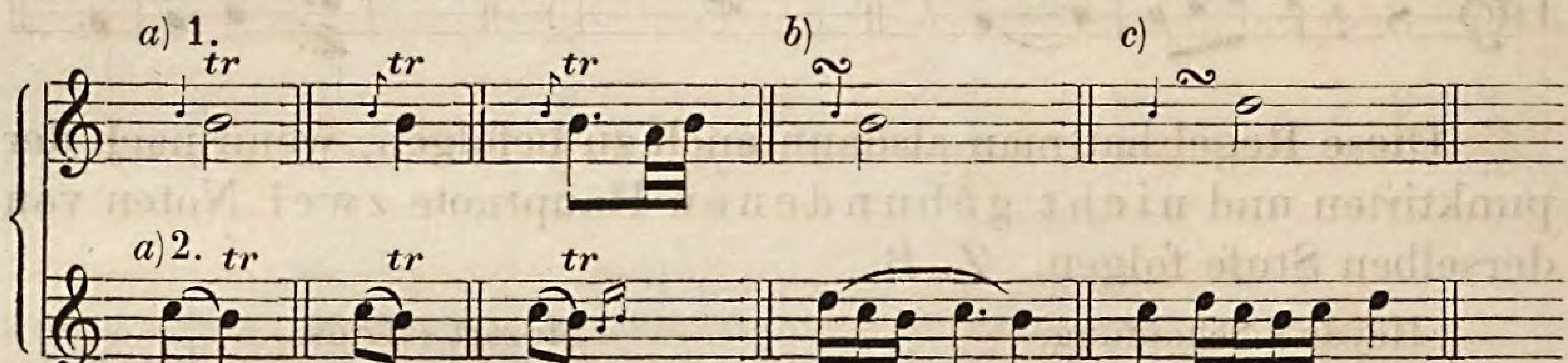


Wenn allenfalls auch die hier nachfolgende Stelle aus Beethoven's Adelaide vielleicht Gelegenheit darböte, den Vorhalt vor einer Note, nach welcher eine Pause folgt, nach der dritten Regel auszuführen, indem man dem Vorhalt die Zeitdauer der Hauptnote giebt, und letztere in die Zeit der Pause stellt, so lässt sich doch nicht behaupten, dass unsere oft genannten grossen Tonsetzmeister in ihren Werken von jener unverständlichen Schreibart des Vorhalts überhaupt sollten Gebrauch gemacht haben, wie das manche italieni-

schen, französischen etc. Componisten früherer Zeit wohl thaten, wovon man sich in dergleichen Werken überzeugen kann.



(Türk:) »Wenn nach dem Vorhalte über der Hauptnote eine Manier, z. B. ein Triller, Doppelschlag etc. steht, wie bei *a*), so behält der Vorhalt dennoch seine gehörige Dauer und die Manier fällt in die Zeit der Hauptnote. Steht aber die Manier über dem Vorhalte, wie bei *b*), so wird sie auch beim Eintritt des Vorhaltes ausgeführt, und man verweilt nur so lange, bis die Dauer desselben vorüber ist. Nur alsdann, wenn die Manier zwischen dem Vorhalte und der Hauptnote steht, wie bei *c*), wird die Manier erst nach dem Vorhalte, d. h. kurz vor der Hauptnote angebracht«.



Vorstehendes Notenbeispiel giebt zugleich hier Gelegenheit, auch den Unterschied zwischen dem angedeuteten und ausgeschriebenen Vorhalt (s. w. oben) bemerken zu können; denn wird 1. der Triller oben bei *a*¹) zwar auch auf dieselbe Art ausgeführt, wie der bei *a*²), so werden doch beide verschieden benannt und auch erfordert der Triller bei *a*¹) mehr Umsicht und Geschmack im Vortrage als der bei *a*²) (S. 9. Abschn.) — 2. wird in der Solmisation mit der Vertheilung der Textsylben bei vorfindlichen, angedeuteten Vorhalten wie unten bei *d*) verfahren, dagegen so wie bei e), wenn diese Vorhalte ausgeschrieben sind.



Die von einigen Componisten früherer Zeit angedeuteten

punktirten oder verlängerten Vorhalte

können den verkürzten Vorhalten gegenüber als deren Gegensatz betrachtet werden. Geben die verkürzten Vorhalte wegen ihrer

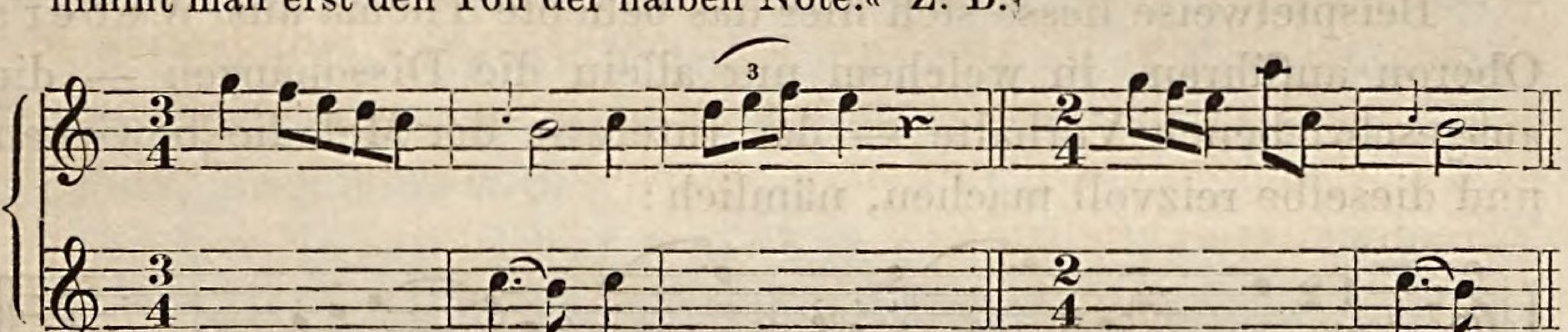
Eintheilung wohl Manches zu bedenken, so ist diese doch noch immer leicht zu treffen; aber die Eintheilung der punktirten oder verlängerten Vorhalte kann, wenigstens in den meisten Fällen, nur errathen werden. Aus diesem Grunde werden es die hier wiederholt genannten Tonsetzmeister wohl unterlassen haben, letztere in ihren Werken anzudeuten.

(Türk:) »Ausser den in den drei Hauptregeln erwähnten Fällen giebt es noch gewisse Vorschläge, welche, eines besondern Affectes wegen, mehr als die Hälfte von der Dauer der folgenden Note bekommen. Die sorgfältigern Componisten zeigen diese etwas seltnern Vorschläge durch ein punktirtes Nötchen an.« (S. E. Bach's Probestücke zu seinem »Versuch etc.«) Z. B.



(Türk:) »Ohne den Punkt nach dem kleinen Nötchen möchten auch geübtere Spieler die Stellen nicht immer errathen, wo die angezeigte Eintheilung stattfindet und von guter Wirkung ist. Man könnte dergleichen Vorschläge punktirte oder verlängerte nennen.

Noch einer besondern Gattung verlängerter Vorschläge gedenkt Leop. Mozart in seiner gründlichen Violinschule. Er schreibt nämlich: »Wenn man aber eine halbe Note mit dem Vorschlage abspielen will (und zwar in den beiden Fällen 1. bei punktirten Noten, 2. bei halben Noten, wenn sie im $^3/_4$ Tact gleich Anfangs stehen, oder wenn im $^2/_4$ oder $^4/_4$ Tact nur eine oder höchstens zwei vorkommen, davon eine mit dem Vorschlage bemerkt ist): so bekömmt der Vorschlag drei Theile der halben Note, und bei dem vierten Theile nimmt man erst den Ton der halben Note.« Z. B.



Wie der Vorschlag, so auch wird der Vorhalt in der Zeit seiner Hauptnote ausgeführt.

(Türk:) »Jeder Note mit dem in kleiner Note etc. angedeuteten Vorhalte wird bald mehr oder weniger von ihrer Geltung entzogen, je nachdem der Vorhalt, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäss, länger oder kürzer dauern muss. Da nun aber die Vorhalte gleich den kurzen Vorschlägen ihre Geltung allemal von der folgenden Note erhalten, so dürfen sie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle die Hauptnote selbst eintreten würde. In der Kunstsprache sagt man: Die Vorhalte, wie überhaupt alle Vorschläge, fallen in die Zeit der folgenden Note.«

Wo überhaupt Vorhalte anzuwenden sind, lässt sich durch Regeln nicht bestimmt angeben. Sie sind ein Werk des Geschmacks.

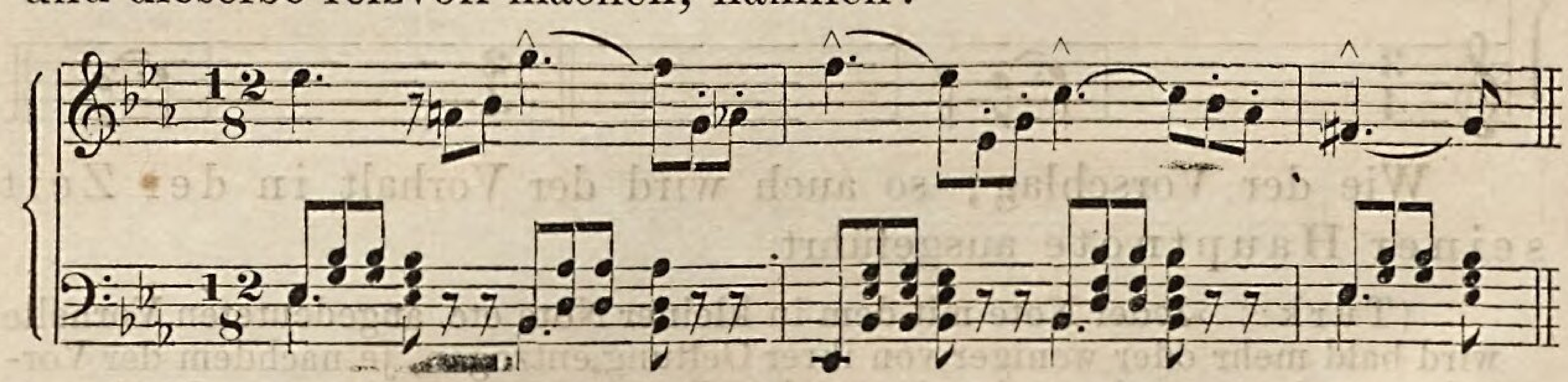
(Agricola:) »Es ist nicht möglich, alle und jede Stellen, welche Vorhalte erfordern, und von was für Geltung diese letztern sein müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen; es bleibt immer etwas Willkürliches dabei, welches von dem Geschmack und der Empfindung des Tonsetzers oder Ausführers abhängt.«

(Türk:) »Sollte man in streitigen Fällen — deren es in Ansehung der Vorschläge viele giebt — sicher entscheiden können, so müssten wenigstens die grössten Meister einerlei Geschmack haben.«

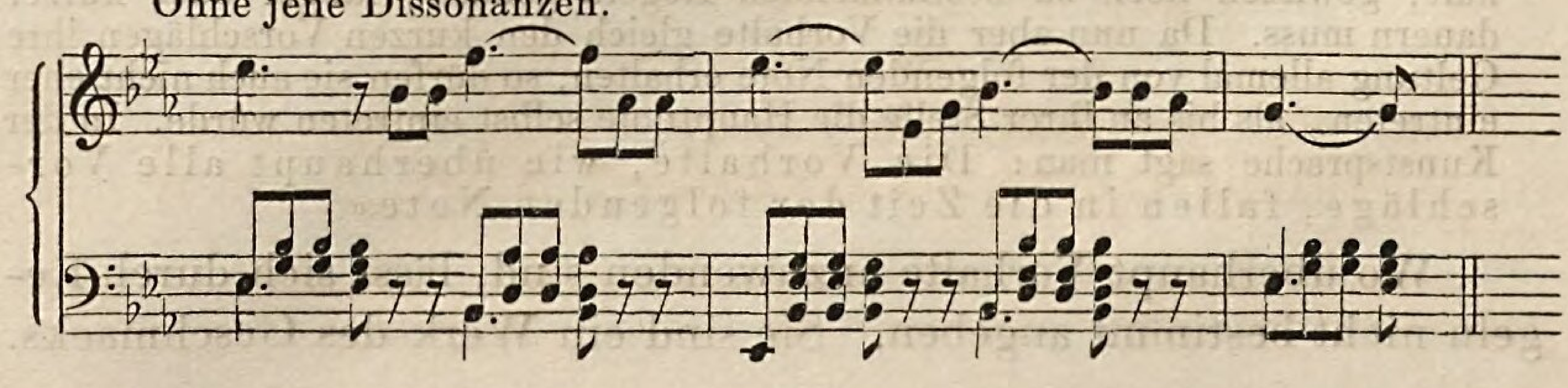
Unsere schon mehrfach genannten Meister der Tonsetzkunst haben sich der Vorhalte verschiedentlich, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, bedient. Sie deuteten, aus weiter oben angegebenem Grunde, sowohl vorbereitete als auch unvorbereitete Vorhalte an. Sie schrieben aber auch aus besondern Gründen dergleichen Vorhalte in Hauptnoten aus, und um den Stimmenfluss nicht zu stören, machten sie ohne Umstände vielfältigen Gebrauch von unvorbereiteten Vorhalten, nämlich in der Art von schnell vorübergehenden Wechselnoten. (S. z. B. Seb. Bach.)

Wenn E. Bach (s. weiter oben) sagt: »Was ist aber eine Harmonie ohne Dissonanzen?« so soll hiemit gemeint sein, dass die letztern wegen ihres Gegensatzes (Contrastes) gegenüber den Consonanzen und der dadurch bewirkten Mannigfaltigkeit zur Gestaltung schöner Werke benutzt werden, wie überhaupt die Gegensätze das Mittel sind, gewisse Vorstellungen lebhafter zu machen. Woher hätte man sonst einen Begriff von Consonanz ohne die Dissonanz, ohne dies ästhetische Uebel? Wie wüsste man ferner von Licht ohne die Finsterniss? von Freude ohne das Leid? von Engel ohne den Teufel? von Seligkeit ohne die Verdammniss? etc.

Beispielweise liesse sich hier das beliebte Thema aus Weber's Oberon anführen, in welchem nur allein die Dissonanzen — die ausgeschriebenen Vorhalte — das Interesse der Melodie bewirken und dieselbe reizvoll machen, nämlich:



Ohne jene Dissonanzen.



Für Elementar-Schüler und Kleinkinder-Schulen eignet sich freilich nur Musik ohne Dissonanzen, d. i. sog. euphonische Musik, deren Gegensatz, die mit solchen Dissonanzen durchwobene, die paraphonische Musik[1] genannt wird. Es ist, beiläufig bemerkt, ein Missgriff von Seiten der Lehrer, mit bezeichneten Schülern Musik- und Gesangstücke mit allen möglichen Dissonanzen einzuüben, indem das Ohr dadurch zu früh vergeblich angestrengt und somit abgeschwächt wird, wie man vergleichsweise Kindern scharf gewürzte Speisen ohne Nachtheil für ihre Gesundheit nicht zu geniessen giebt. Dagegen sind jene Dissonanzen am rechten Orte in den hohen Kunstproductionen, welche überall und für alle Zeiten Anerkennung finden, wie überhaupt die geschmackvolle Verwendung der Dissonanzen von dem höhern Bildungsgrad des Componisten Zeugniss giebt.

Wie an den obigen, zur Veranschaulichung der drei Hauptregeln gegebenen Notenbeispielen ersichtlich ist, so findet der Vorhalt (von gewöhnlicher Art) statt:

1. Vor langen und vor kurzen Noten, wo er die Hälfte der Zeitdauer seiner Hauptnote erhält.

2. Vor punktirten Noten, wo er zwei Theile des Zeitwerths seiner Hauptnote, und im Fall einer hiedurch entstehenden fehlerhaften Stimmführung etc. nur ein Drittel gedachten Zeitwerths erhält.

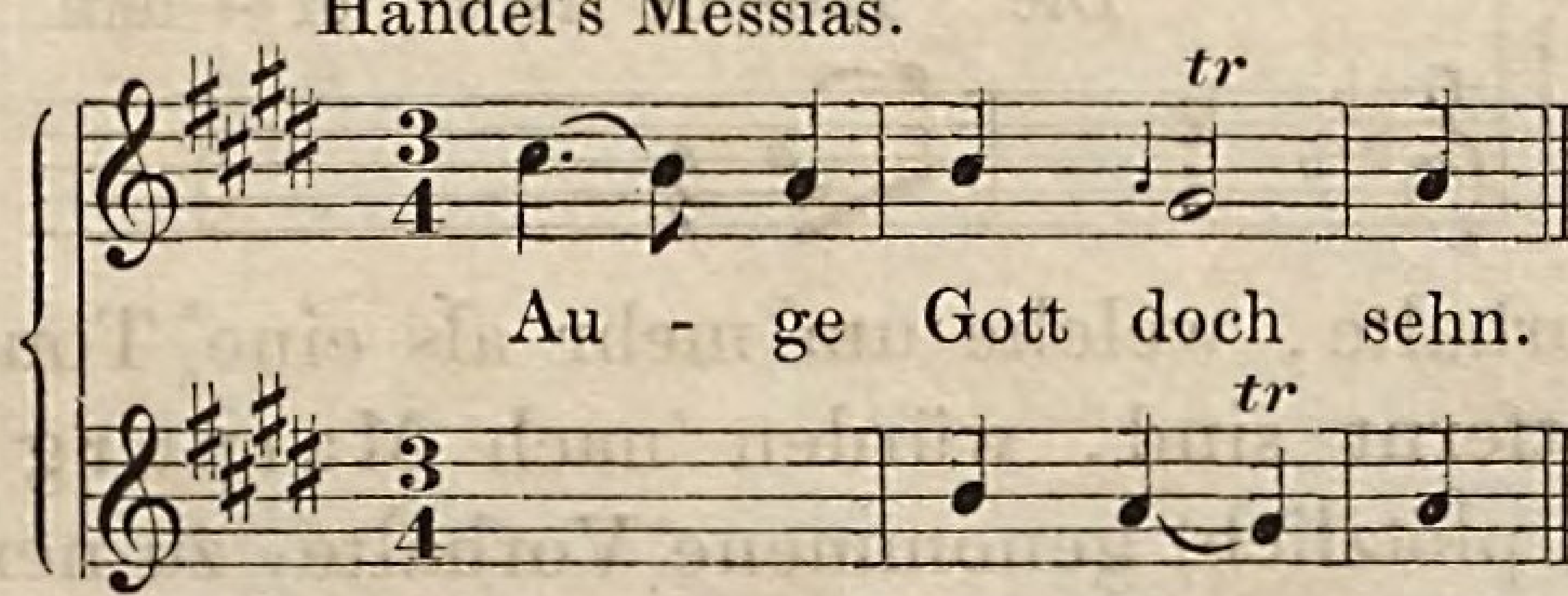
3. Vor gebundenen Noten, wo ihm die Zeitdauer seiner Hauptnote zugetheilt wird.

4. Vor punktirten und gebundenen Noten im Tripeltact, wo er ebenfalls den ganzen Zeitwerth seiner Hauptnote bekommt.

5. Vor punktirten Noten, auf welche zwei Noten derselben Tonstufe folgen, wo er genau in derselben Art, wie kurz zuvor angegeben, ausgeführt wird.

6. Vor Noten, über welchen eine V.-Manier steht, wo dem Vorhalt die ihm angemessene Zeitdauer zugetheilt und die V.-Manier in der erübrigten Zeitdauer der Hauptnote ausgeführt wird. Z. B.

Händel's Messias.



1) Durch fehlerhaften Satzbau, Missbrauch der Dissonanzen etc. entsteht die kakophonische (übelklingende) Musik.

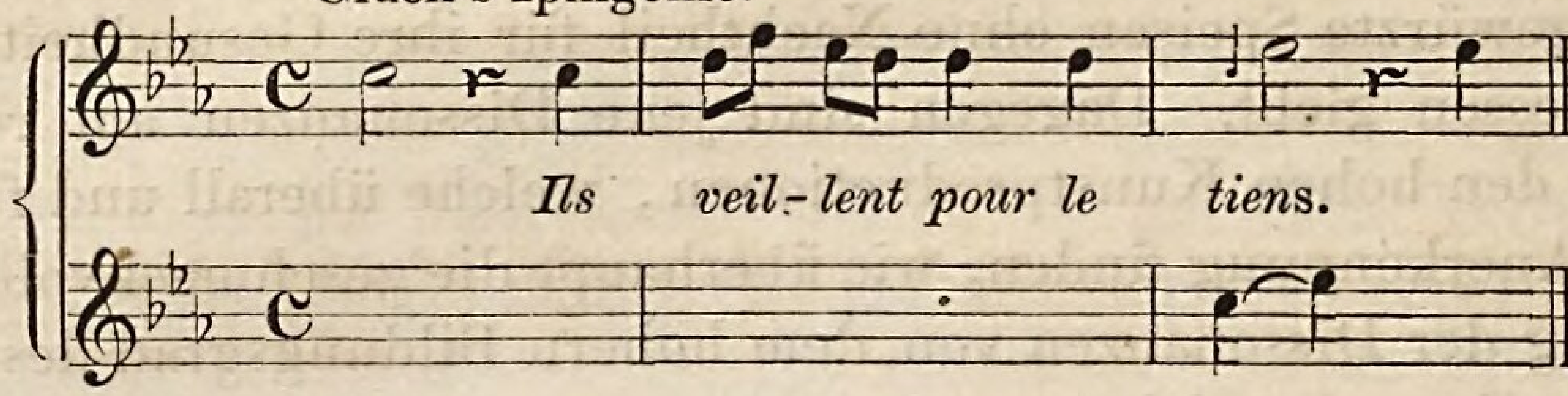
(Türk:) »Die meisten Vorhalte stehen nur eine Stufe höher oder tiefer als die nachfolgende Note; jedoch giebt es auch Fälle, in welchen ein Vorhalt mehrere Stufen von der Hauptnote entfernt ist [1].«

Wir finden ferner den Vorhalt (sowohl von gewöhnlicher als auch von ausnahmsweiser und verkürzter Art):

7. um mehr als eine Tonstufe von der Hauptnote entfernt angewendet, und zwar:

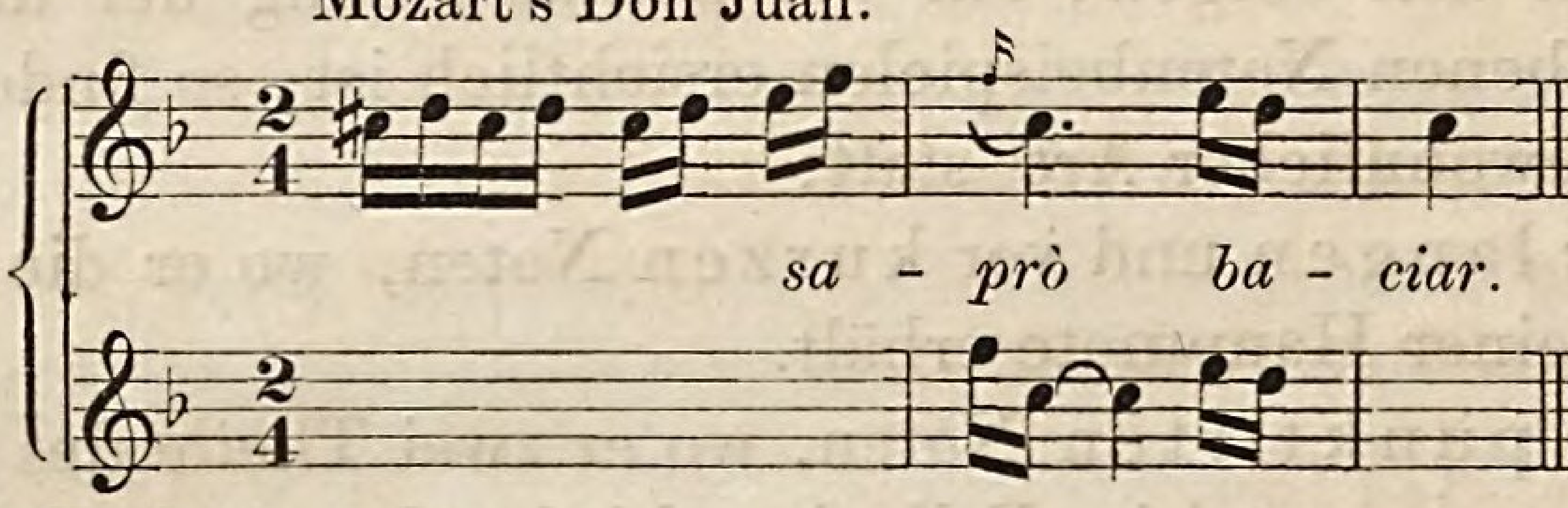
a) als (Unter-)Terz, z. B. in:

Gluck's Iphigenie.



b) als Quarte, in:

Mozart's Don Juan.



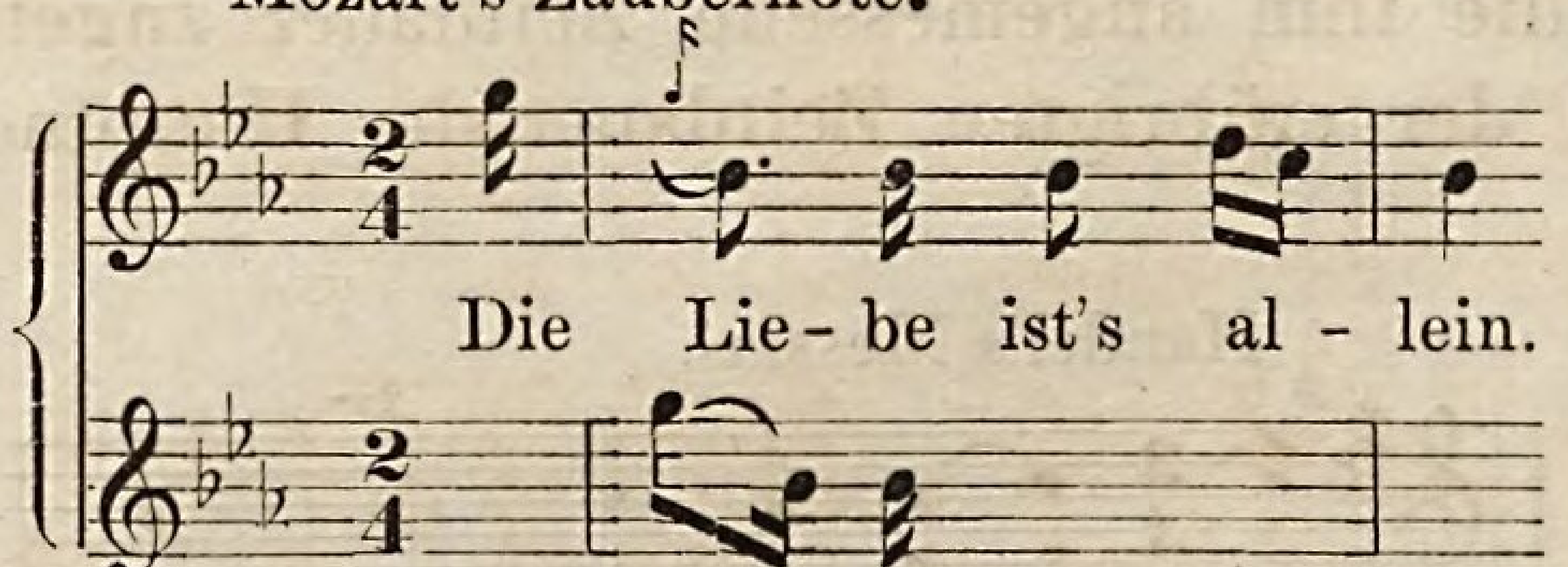
c) als Quinte, in:

Mozart's Don Juan. Daselbst.



d) als Sexte, in:

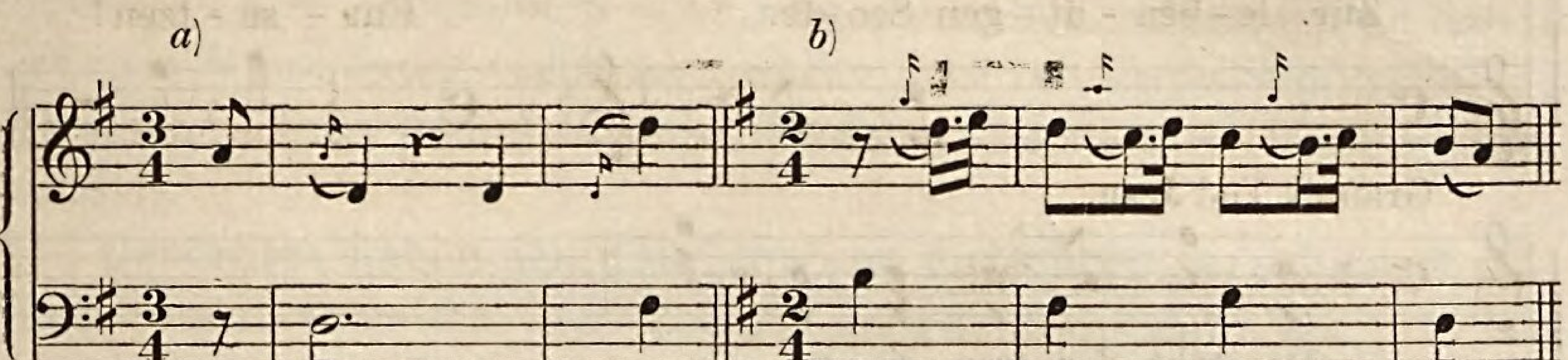
Mozart's Zauberflöte.



Solche Vorhalte, welche um mehr als eine Tonstufe von der Hauptnote entfernt sind, würden nach Marpurg »*ex abrupto* [2] (unvorbereitet, plötzlich) genommene Vorhalte« zu nennen sein.

1) S. 1. Abschn. die von Türk angegebenen Fälle für den Vorschlag, No. 9.
2) *Abrupto* (abrupfen) von *abrumpere:* abbrechen, von einander reissen.

(Marpurg:) »Die Regel zur Ausübung des Vorschlages ist diese, dass die Note, womit derselbe gemacht wird, allezeit etwas stärker als die Haupt- oder Substantialnote vorgetragen und an solche leise herangeschleift werden muss. Wenn man nach einem langen Vorhalte die Hauptnote sehr schwach und sich gleichsam verlierend hören lässt, so nennt man diesen Process einen Abzug. Der Vorschlag kann sowohl steigend, d. i. von unten nach oben, als fallend, d. i. von oben nach unten, angebracht werden, nicht allein stufenweise oder angeschlossen, d. i. mit dem nächsten an der Hauptnote gelegenen Tone, sondern auch springend, d. i. mit einem entfernten Tone. Wenn dieser entfernte Ton *ex abrupto* genommen wird, so muss er vorbereitet sein, wie bei *a*), oder er muss zur Harmonie der Note gehören, vor welcher er gemacht wird, wie bei *b*). In diesem letzten Falle aber ist es nur ein »uneigentlicher Vorschlag«, indem der eigentliche nämlich allezeit mit einer Wechselnote geschehen muss.«



Ferner findet der Vorhalt statt:

8. Vor zweigliedrigen Figuren, wo er nach der ersten Regel ausgeführt wird. Z. B.

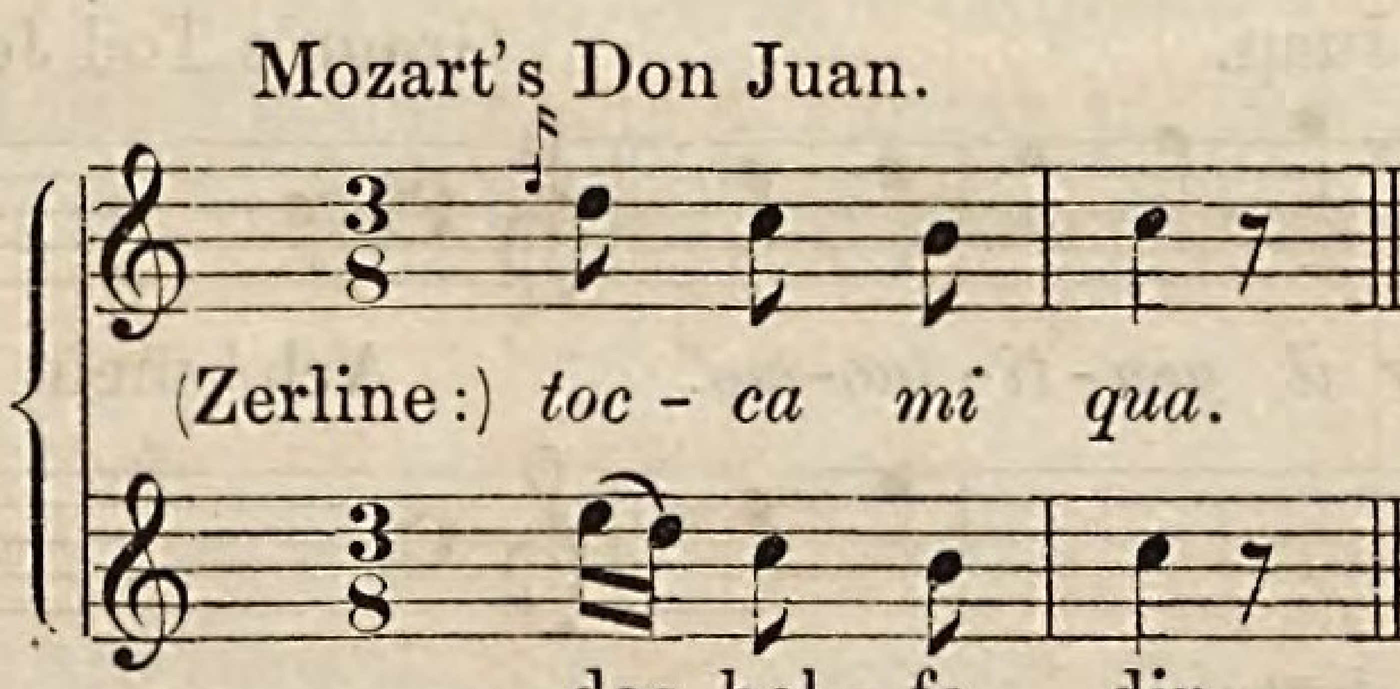
Graun's Tod Jesu. C. M. v. Weber's Freischütz.



(Dergleichen Beispiele sind nur wenige aufzuweisen.)

9. Vor dreigliedrigen Figuren im langsamen Tripeltact, wo der Vorhalt in voriger Art eingetheilt wird. Z. B.

Mozart's Don Juan.

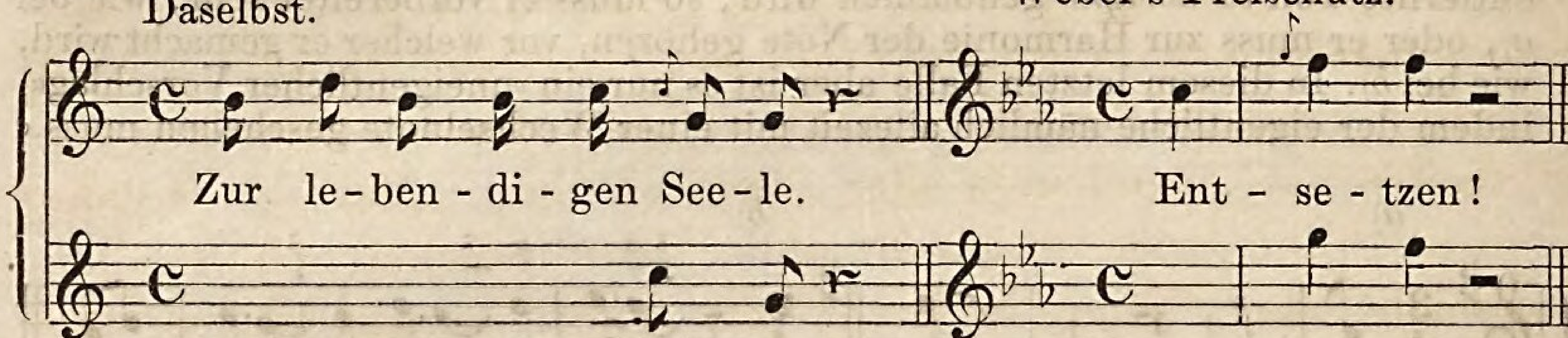


10. Vor zwei oder drei Noten von gleicher Tonstufe in Recitativen und recitativischen Abschlüssen oder Einschnitten (Cäsuren) etc., wo der Vorhalt nach der dritten Regel ausgeführt wird, d. h. die völlige Zeitdauer seiner Hauptnote erhält. Z. B.

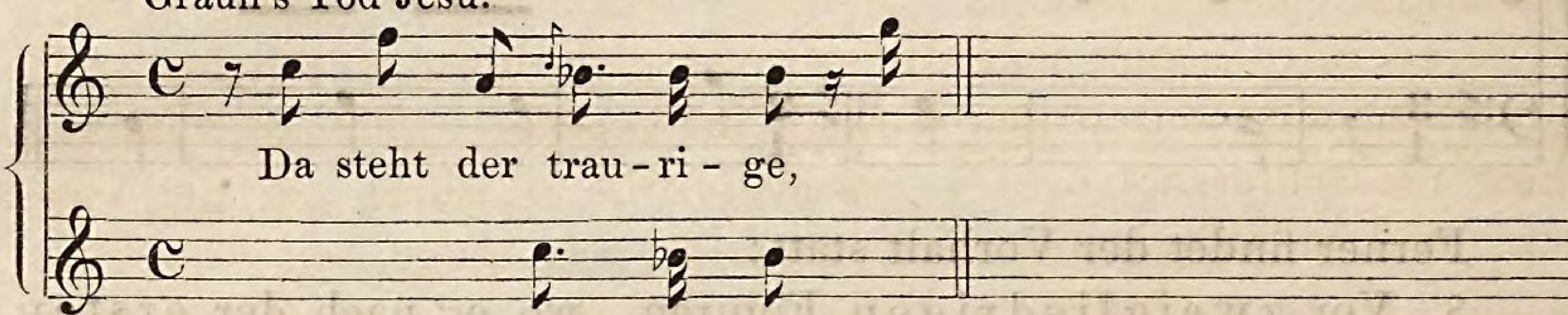
Haydn's Jahreszeiten. Daselbst.



Daselbst. Weber's Freischütz.

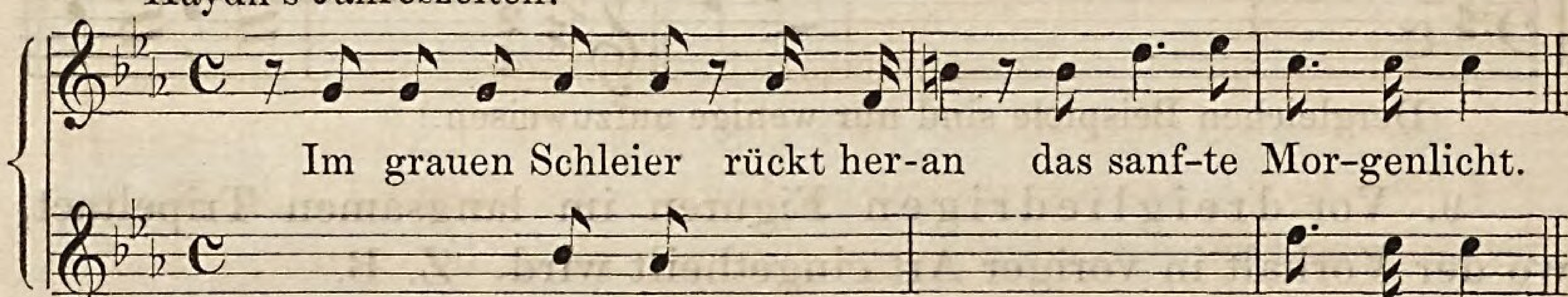


Graun's Tod Jesu.

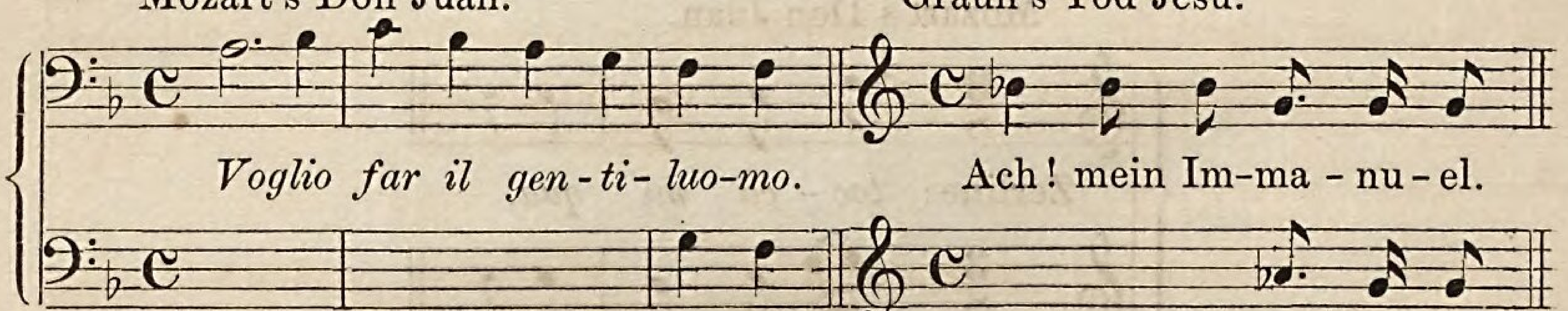


11. Vor Einschnitten in Recitativen und im Sologesange überhaupt, wo der Vorhalt im Sinne der Componisten, z. B. Haydn, Mozart, Beethoven, Graun, Gluck, C. M. v. Weber etc., vom Ausübenden, der stärkern (rednerischen) Betonung wegen, zugefügt und nach der dritten Regel ausgeführt wird. Z. B.

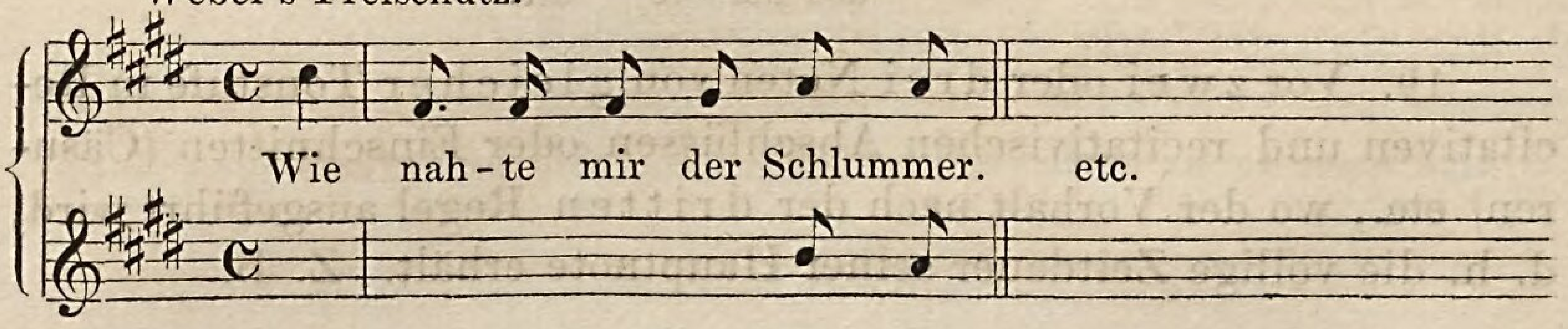
Haydn's Jahreszeiten.



Mozart's Don Juan. Graun's Tod Jesu.



Weber's Freischütz.



Obwohl man in gedachten Fällen einen Vorhalt mit der grossen oder kleinen Secunde, und zwar nach Erforderniss der zum Grunde liegenden Harmonie, anwendet, so darf man doch in den Compositionen, z. B. von Händel und Seb. Bach, nicht ohne jedes Bedenken sich solcher Freiheit bedienen; denn solcher dissonirende Vorhalt ist in den meisten Fällen nicht vorbereitet, und diese Meister, wiewohl sie viel von schnell vorübergehenden Wechselnoten Gebrauch machten, würden, wenn sie etwa bei gedachten Stellen einen Vorhalt wünschten, es auch nicht unterlassen haben, denselben vorzubereiten und anzudeuten oder auszuschreiben. Man würde daher nicht im Sinne Jener verfahren, wollte man in obigen Schlussfällen, wie solche häufig genug in ihren Werken vorkommen, Vorhalte anwenden.

Ueberdies haben jene Meister vor gedachten (weiblichen) Cäsuren [1] äusserst selten den Vorhalt angedeutet, wohl aber oft vor einzelnen Schlussnoten, d. i. vor männlichen Cäsuren, wo der Vorhalt die hier absteigende Terz ausfüllt, wie unten bei *a*) 5. Dass hienach auch in ähnlichem Fall, wie bei *a*) 6., die erste von zwei Noten gleicher Tonstufe, besonders dann, wenn kein Accord dazu intonirt wird, eine Secunde höher genommen werden dürfte, ist wohl nicht in Abrede zu stellen.

In solchen Fällen aber, wo gedachte Abänderungen nicht stattfinden dürfen und sollen, sucht man die etwaige Monotonie durch eine besondere Betonung der ersten dieser zwei oder drei Noten gleicher Tonstufe zu umgehen.

In folgenden recitativischen Abschlussformeln mit harmonischen Noten, d. h. zwei oder drei Noten von gleicher Tonstufe, wie bei *a*) 1. 2. 3. 4. u. 6., ist nur im Sinne Händel's und Bach's die darunter angegebene Abänderung gestattet, welche letztere in gleichen Fällen aber auch in Werken anderer Componisten vorkommt; dagegen entsprechen die Formeln bei *b*), ihrer beigefügten Ausführung nach, den Werken z. B. Haydn's, Mozart's [2] etc.

1) In dem ersten Recitativ der Neujahrs-Cantate von Seb. Bach ist ein Vorhalt in obigem Fall angedeutet.

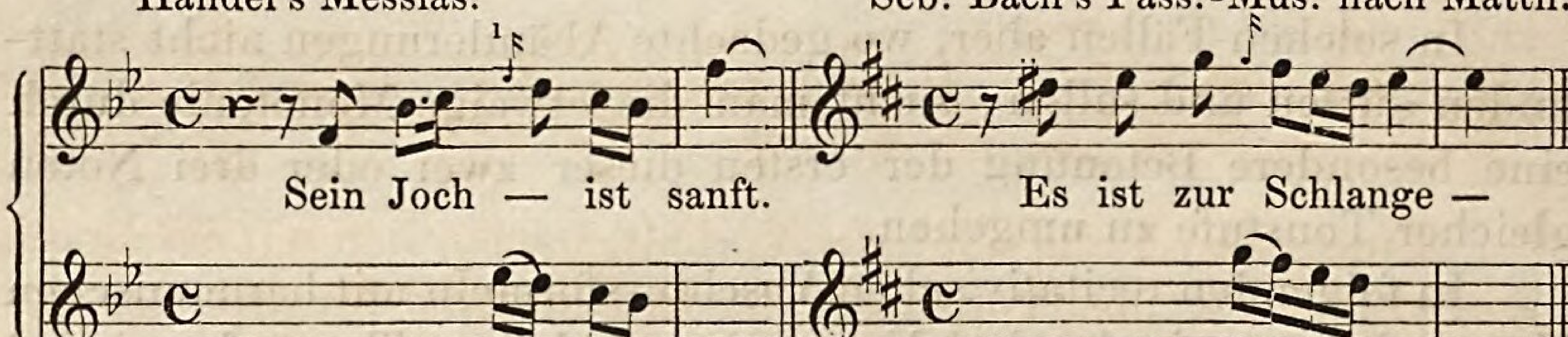
2) Wie hinsichtlich der Andeutung der Vorhalte schon weiter oben bemerkt, eben so wenig kann angenommen werden, dass jene Componisten in obigem Fall aus »Schüchternheit es nicht wagten«, diese recitativischen Formeln so zu schreiben, wie sie dieselben wollten ausgeführt haben, indem sie sich nämlich durch den in solchem Fall ausgeschriebenen Vorhalt in dem hinzuzufügenden Accompagnement behindert gesehen hätten; sondern obige Schreibart war dem damaligen Gebrauch gemäss, und zwar wurde jede der gedachten Formeln im Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl gleichlautend, ohne angedeutete Vorhalte etc., geschrieben, und die schickliche Ausführung den Sängern überlassen, welchen so Gelegenheit gegeben war, sich wiederschaffend (reproductiv) zu beweisen, und welche es übel vermerkt haben würden, dass man, aus Misstrauen in ihre Kunstbildung, ihnen die recitativischen Formeln ausgeschrieben hätte, wie Letzteres nämlich heutigen Tages geschieht, wodurch aber nur dem Dilettantismus Vorschub geleistet wird.



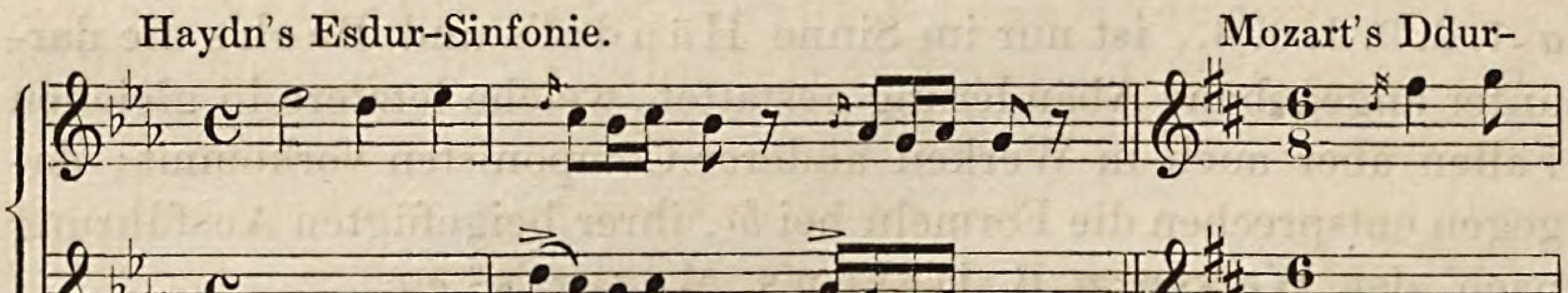
Ferner noch finden wir den Vorhalt:

12. Vor einer Note, nach welcher zwei (oder vier) noch einmal so kurze Noten folgen, wo der Vorhalt nach der ersten Regel ausgeführt wird. (S. am Schlusse des 1. Abschn.) Z. B.

Händel's Messias. Seb. Bach's Pass.-Mus. nach Matth.



Haydn's Esdur-Sinfonie. Mozart's Ddur-



Sonate, 3. Satz. Beethoven's Ddur-Son., Op. 10, No. 3.



1) Diesen Vorhalt, durch welchen Händel dem Sinn der Textesworte zu entsprechen suchte, lässt man leider! weg.

Graun's Tod Jesu.



Gluck's Armide. Ouverture.



13. V o r D o p p e l g r i f f e n u n d A c c o r d e n , wo der Vorhalt, gleichwie der Vorschlag, mit den übrigen Stimmen zugleich eintretend und seinem entsprechenden Zeitwerth nach ausgeführt wird. Z. B.



Eine grosse Rolle spielt der Vorhalt, namentlich seit der Epoche B e e t h o v e n's, »des Vollenders der Instrumental-Musik« etc.

14. V o r d e r H a u p t - C a d e n z u n d H a u p t - T r u g - C a d e n z, besonders aber vor der F i n a l - C a d e n z,[1] d. h. wenn statt der

1) C a d e n z (von *cadére:* fallen; *Cadenza:* die Endung) heisst in der Musik: S c h l u s s f a l l, T o n s c h l u s s.

C a d e n z e n, diese durch Tonschlüsse erklärten R u h e s t e l l e n, Absätze, Einschnitte etc., sind Formeln, welche das Gefühl der Ruhe erzeugen sollen, und welche nicht nur am Schlusse eines Tonstücks, sondern auch bei einzelnen Perioden desselben angewendet werden. (S. Periodicität, Rhythmus.)

Die H a u p t - C a d e n z oder der H a u p t - T o n s c h l u s s besteht in der Fortschreitung oder in der Auflösung des Dominanten-Accordes in den Dreiklang der Tonica. Im Fall hiebei auch der Grundton der Dom.-Harmonie in den der Tonica fortschreitet, entsteht die v o l l k o m m e n e Haupt-Cadenz, wie bei *a*). Diese Haupt-Cadenz findet nicht allein am Schlusse eines Tonstücks statt, wo sie auch Final-Cadenz heisst, sondern auch in Zwischensätzen eines Tonstücks, wo irgend eine Nebentonart ihren Zwischengesang abschliesst. Durch dieselbe wird jedoch die beabsichtigte Ruhe am meisten befriedigend erreicht, wenn auch zugleich die Oberstimme die tonische Note hören lässt, wie bei *a*) 1. u. 2. Diejenige Haupt-Cadenz, bei welcher vorhin gedachter Tonschritt nicht stattfindet, wie bei *b*), heisst eine u n v o l l k o m m e n e Haupt-Cadenz. Wie Haupt- und Nebensache, so verhalten sich H a u p t - und N e b e n - C a d e n z. Letztere besteht in der Auflösung eines, auf irgend einer andern als auf der fünften Tonstufe (der Dominante) aus leitereigenen Tönen gebildeten, Neben-Sept.-Accordes in die um eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher gelegene Harmonie. Durch eine gleichmässig fortgehende Reihe letztgedachter Art, wie bei *c*) 1., und durch Neben-Nonen-Accorde, wie bei *c*) 2., ferner auch durch Haupt-Septimen- und Haupt-Nonen-Accorde wird die eigentliche S e q u e n z gebildet. — Diejenige Neben-Cadenz, welche durch die Auflösung der Sub-Dominanten-

Quinte im Haupt- oder Dominant-Septimen-Accord die Sexte auf eine gewisse Zeit lang genommen wird $\left(\begin{smallmatrix}7\\6\ 5\\3\end{smallmatrix}\right)$, wie dies, in der Kirchen-Musik aus guten Gründen streng verpönt, in der Kammer- und Theater-Musik zu jetziger Zeit in übermässiger Weise geschieht.

Parallel-Harmonie in die Harmonie der Dominante entsteht, heisst die vorbereitende Cadenz, wie bei *d*).

Der Haupt-Trugschluss, oder die Haupt-Trug-Cadenz (*Cadenza d'inganno*) besteht in der Auflösung des Dominant-Septimen-Accordes in den Accord der sechsten Stufe der Tonleiter, d. i. in die Tonica-Parallele. Bei *e*) ist der Haupt-Trugschluss z. B. in Cdur, und bei *f*) in Cmoll.

Durch den Ausdruck Clausel bezeichneten früher und bezeichnen auch jetzt noch Sachkundige die für jede der vier Stimmen festgesetzte Tonfolge beim Haupttonschluss etc. Bei *a*) 1. z. B. macht der Sopran eine Sopran-Clausel, der Alt eine Alt-, der Tenor eine Tenor- und der Bass eine Bass-Clausel. Bei *a*) 5. findet eine bassirende Sopran- und bei *b*) 1. eine tenorisirende Bass-Clausel statt etc.

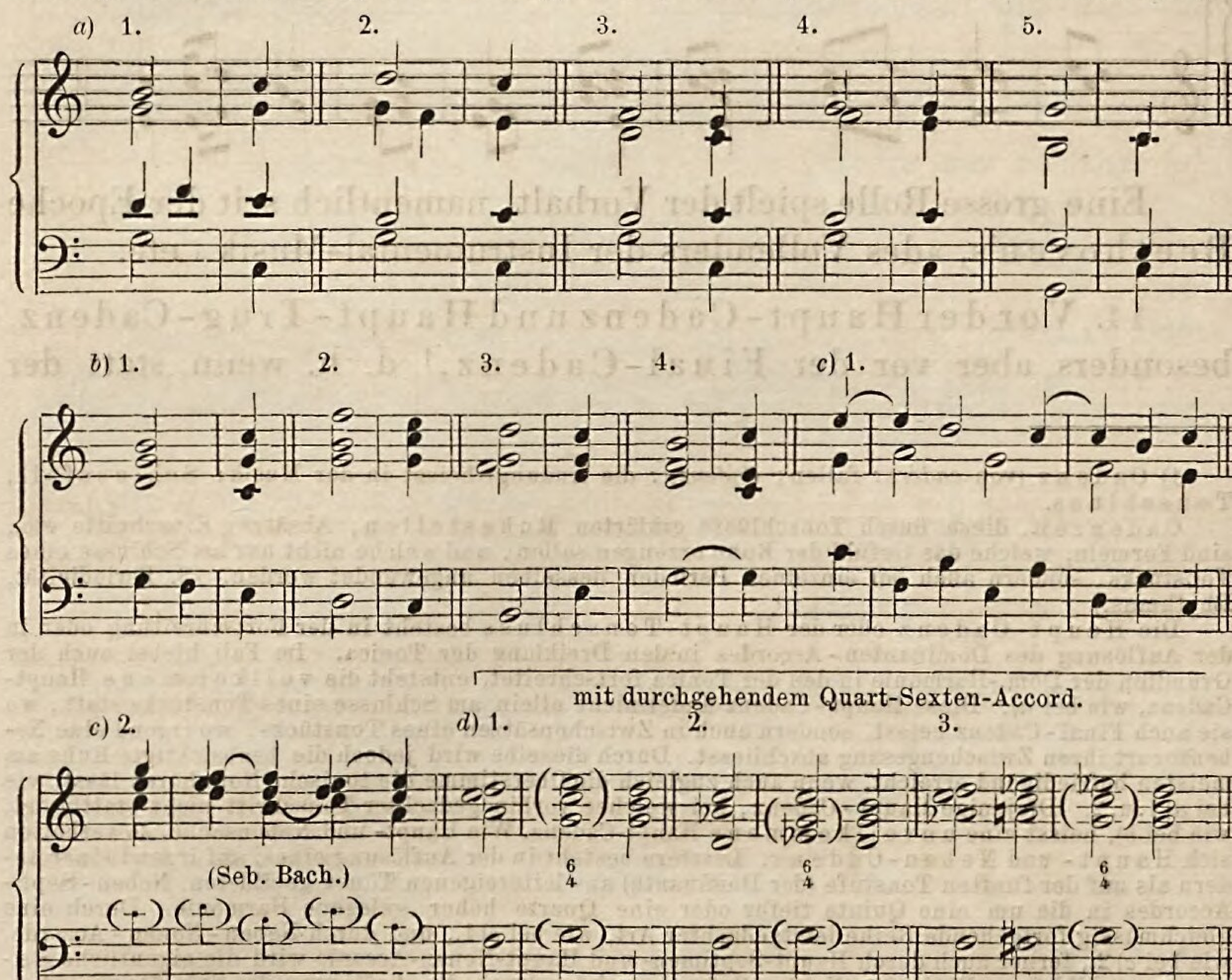
Die wichtigsten Cadenzen oder Tonschlüsse entstehen aus der Aufeinanderfolge der drei Haupt-Harmonien jeder Tonart, d. s. die Harmonie der Tonica, Dominante und Sub-Dominante und deren stellvertretenden Parallelen. Nach folgendem Schema in der C-Tonart, nämlich:

F C G

Sub-Dominante | Tonica | Dominante

giebt die Aufeinanderfolge der Harmonie der Dominante und deren der Tonica, wie unten bei *g*), die Haupt-Cadenz, oder den Ganz-(Ton-)Schluss, oder authentischen (weltlichen) Schluss, ferner C = G, wie bei *h*), den dissonirenden, und F = C, wie bei *i*), den consonirenden Halbschluss oder plagalischen, mixolydischen (kirchlichen) Schluss, F (moll und Parallele d) = G, wie bei *k*), den phrygischen Schluss, welcher Schluss darin besteht, oder dadurch leicht zu Stande gebracht wird, dass ein Moll-Accord in den um eine ganze Tonstufe höher gelegenen Dur-Accord in Gegenbewegung geführt wird, und der in Dur häufig nachgeahmt wird, wie bei *l*). (Die zusammengesetzte Cadenz, das sog. kurze, harmonische Vorspiel s. bei *m*.)

Die Parallele der Sub-Dominante in Moll, nämlich als Nonen-Accord und mit zufällig erhöhter Terz und ausgelassenem Grundton, giebt den übermässigen Sexten-Accord (6̸), welcher letztere sich in die Dominante auflöst. Da die Dominant-Harmonie nur immer eine Dur-Harmonie sein kann, so erfolgt auch auf den untergeschobenen (supponirten) 6̸-Accord jedesmal ein Dur-Accord, wie bei *n*)+.

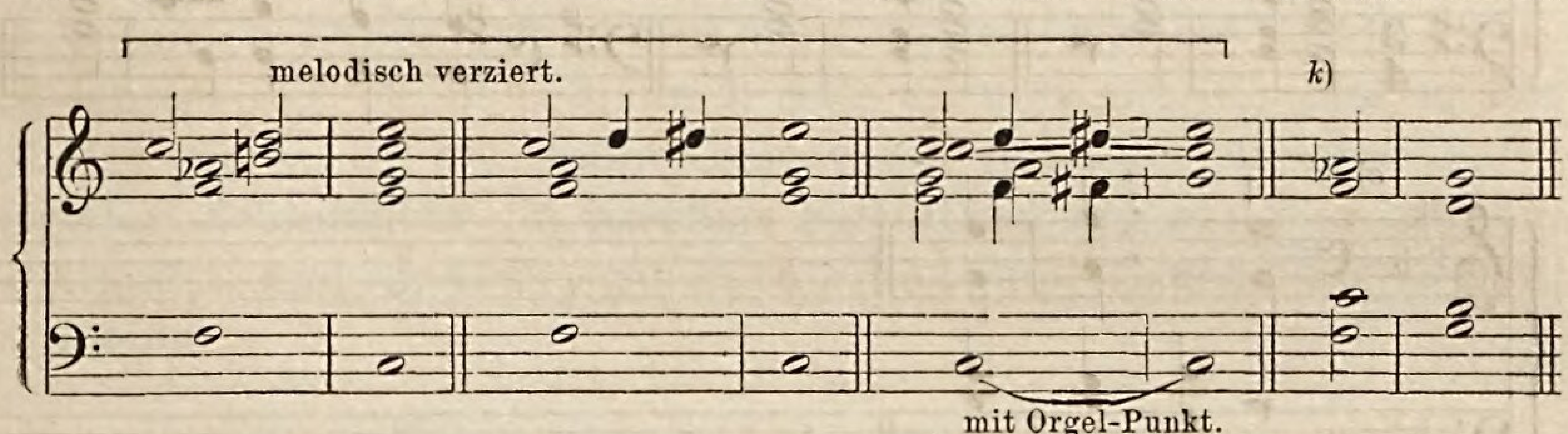


Wenn Haydn (1732—1809) in bezeichnetem Fall statt eines Vorhalts, als einer hier mehrentheils frei eintretenden Dissonanz, entweder einen Vorschlag setzte (und zwar nach der, von seinem Lehrer E. Bach in dessen »Versuch« etc. angegebenen Regel: »Wenn bei einer Cadenz statt des Trillers ein Vorschlag gemacht wird, z. B.

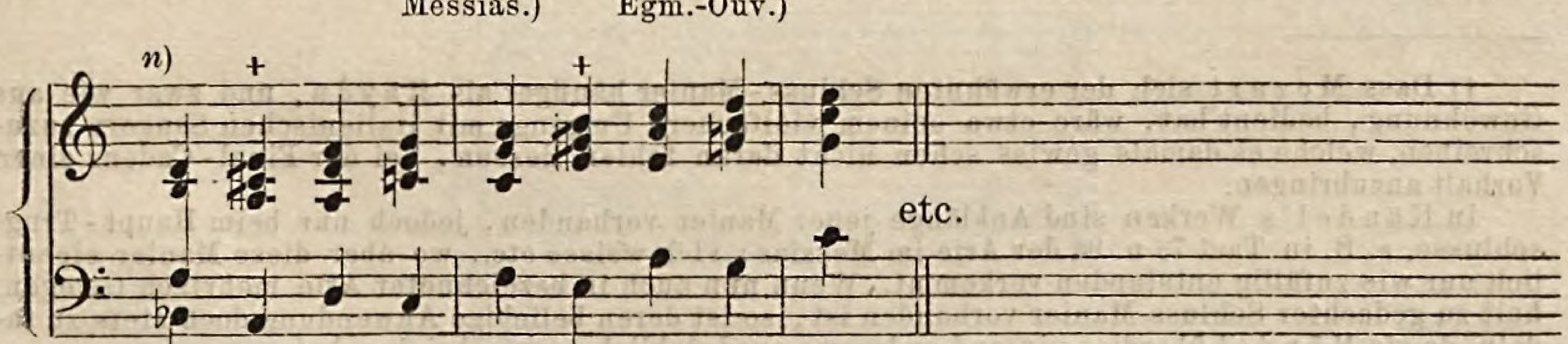




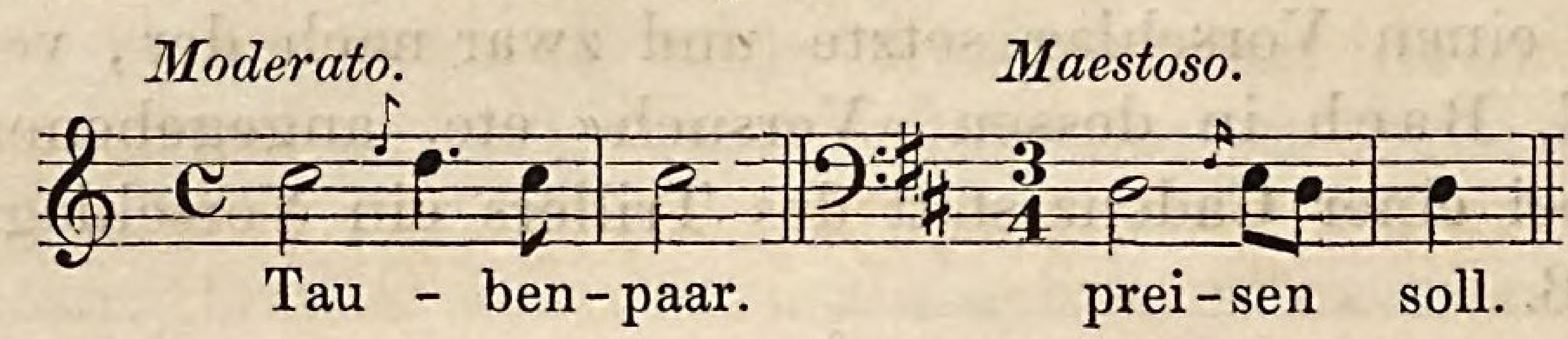






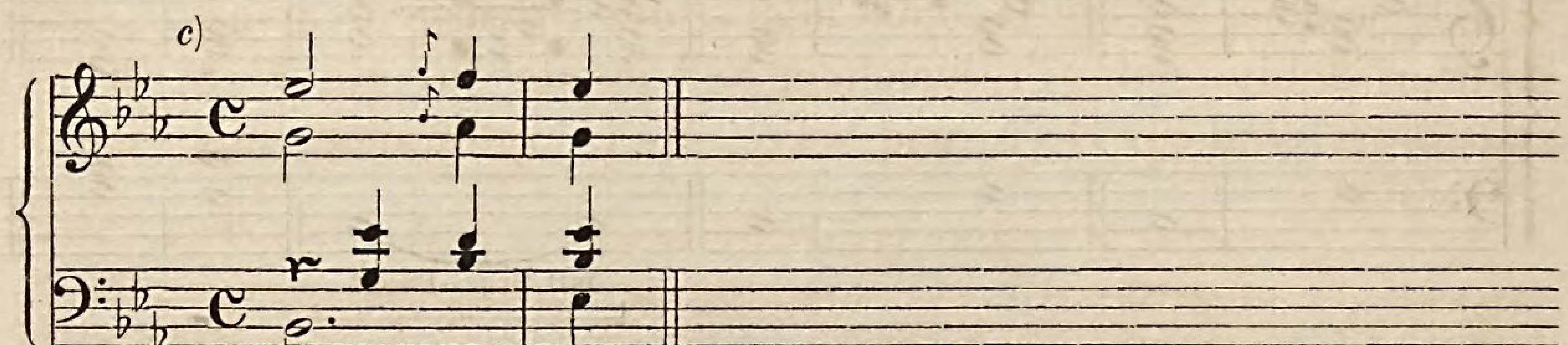


so ist letzterer kurz«), und daher in Tonsätzen von langsamer Bewegung und ernstem Charakter, z. B.



oder in Tonstücken von schneller Bewegung und heiterm Charakter diese fragliche Manier bei Wiederholung und wegen Mannigfaltigkeit eines und desselben Schlusssatzes für eine schnell vorübergehende Wechselnote, wie z. B. in der Menuette seiner Militär-Sinfonie, bei *a*), oder in langsamen Tonstücken einen Vorhalt, aber mit der Unter-Sexte (s. Händel) begleitete, und den Vorhalt hier ebenfalls nur für eine leicht vorübergehende Wechselnote gelten liess, wie z. B. in dem von ihm componirten östreich. Volksliede: »Gott erhalte Franz den Kaiser«, bei *b*), und im Adagio seiner Esdur-Sinfonie, bei *c*),





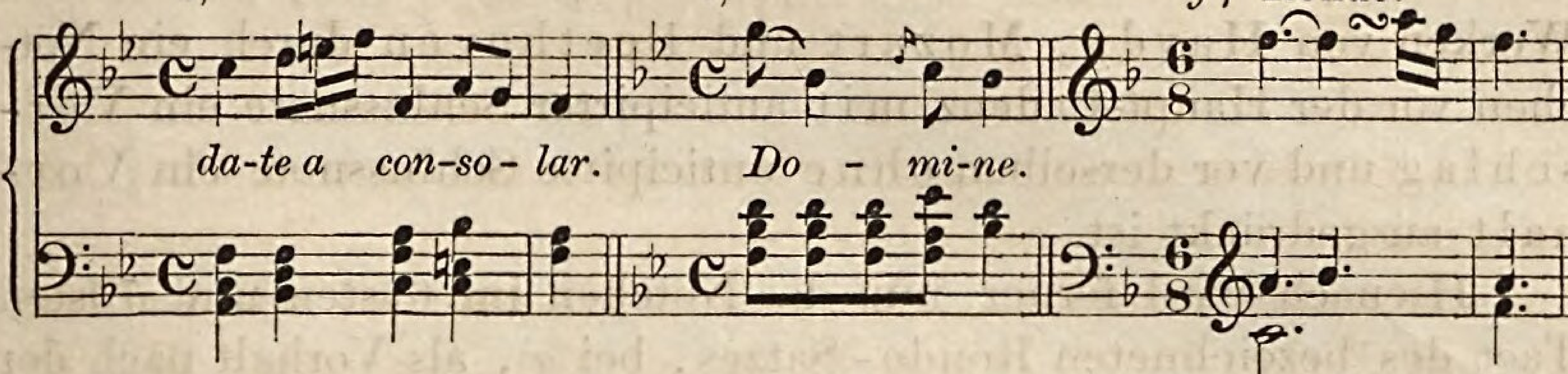
und wenn ferner Mozart[1] (1756—1791) bei der Haupt-Cadenz gedachten Vorhalts ohne Unter-Sexte sich bediente, denselben entweder in Hauptnoten ausschrieb, wie z. B. im Don Juan, bei *d*), oder ihn mit kleiner Note andeutete, z. B. im Requiem, bei *e*), oder auch diesem ausgeschriebenen Vorhalte wohl schon einen Doppelschlag vorangehen liess, wie in seiner zu vier Händen com-

1) Dass Mozart sich der erwähnten Schluss-Manier häufiger als Haydn, und zwar wie aus Gewöhnung, bedient hat, wäre etwa seinem vielfachern Umgange mit italienischen Sängern zuzuschreiben, welche es damals gewiss schon nicht daran fehlen liessen, bei der Final-Cadenz einen Vorhalt anzubringen.

In Händel's Werken sind Anklänge jener Manier vorhanden, jedoch nur beim Haupt-Trugschlusse, z. B. in Tact 73 u. 93 der Arie im Messias: »Ich weiss« etc., wo aber diese Manier eigentlich nur wie zufällig entstanden vorkommt. Wenn nun auch in bezeichneter Arie mehrfach Gelegenheit zu gedachter Schluss-Manier vorhanden ist, so ist deren beliebige Anwendung doch stets zu tadeln, da sie Händel überdies nirgend anderswo ausdrücklich vorgeschrieben hat.

ponirten Fdur-Sonate, bei *f*), überhaupt aber gedachten Vorhalt immer noch in zurückhaltender Weise, als eine bald vorübergehende Wechselnote, anwendete:

d) *e*) *f*) Rondo.



so greift dagegen Beethoven (1770—1827) kühner in die Saiten und gebraucht in jenem Fall einen langgehaltenen (punktirten) Vorhalt, welchem auch noch ein Doppelschlag vorangeht. Z. B.

Sonate Op. 10, No. 1. Sinf. eroica, letzter Satz.

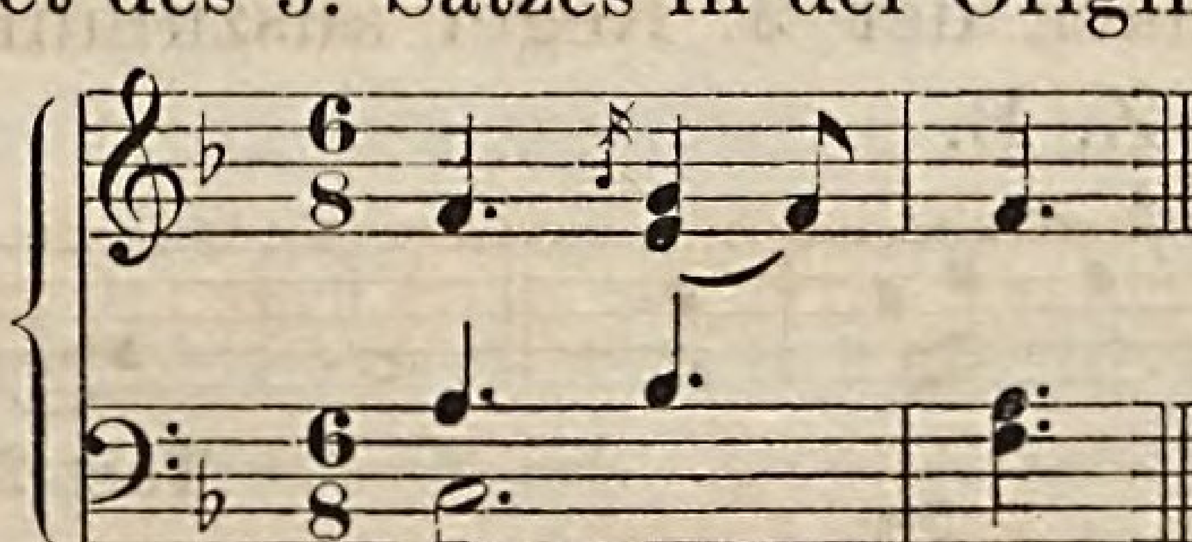


Bezüglich der beiden obigen Schlussverzierungs-Arten (s. den accentuirten Triller) erfolgt hier das Tonspiel,[1] welches Beethoven in seinem Op. 30, No. 3, im 2. Satz dadurch macht, dass er für Moll, wie bei *a*), die Haupt-Cadenz mit vorausgenommener (anticipirter) Schlussnote, in welchem Fall immer nur ein Vorschlag stattfindet, und für Dur, wie bei *b*), die Haupt-Cadenz mit Vorhalt anwendet.

a) *b*)



In der schon erwähnten beliebten Fdur-Sonate von Mozart lautet der 31ste Tact des 3. Satzes in der Original-Ausgabe:

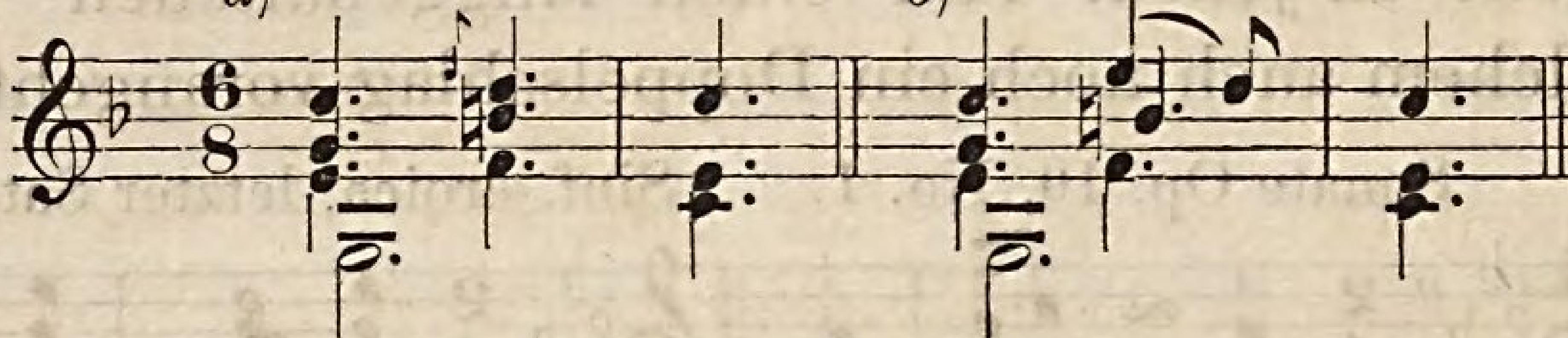


1) Im Vergleich mit Wortspiel.

Im Fall nun auch dieses Nötchen hier nicht als Vorschlag gekennzeichnet wäre, wie nämlich in manchen neuern Ausgaben dieser Sonate vorkommt, so hindert uns dies doch nicht, dasselbe als Vorschlag auszuführen, weil wir nach Obigem wissen, dass in den Werken von Haydn, Mozart und Beethoven durch ein Nötchen vor der Haupt-Cadenz mit anticipirter Schlussnote ein Vorschlag und vor derselben ohne anticipirte Schlussnote ein Vorhalt ausgedrückt ist.

Hienach wird ferner nun das Nötchen im 63sten und 73sten Tact des bezeichneten Rondo-Satzes, bei *a)*, als Vorhalt nach der 2. Regel, wie bei *b)*, ausgeführt.

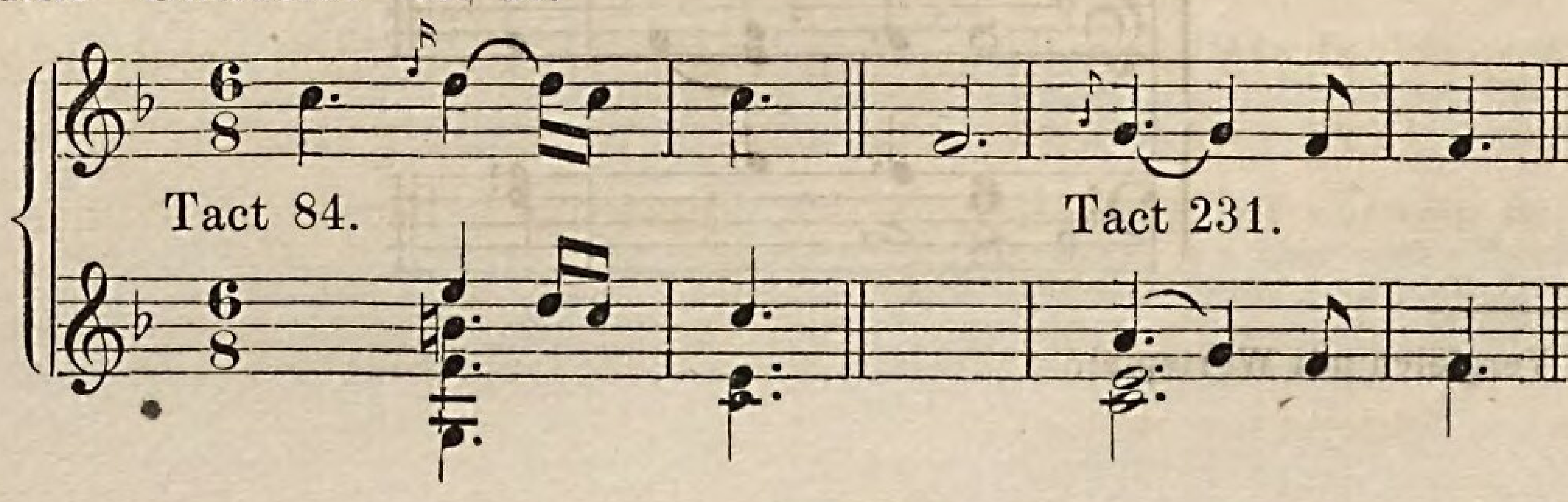
a) *b)*



Diejenigen, welche mit den V.-Manieren nicht vertraut sind, führen hier bei *a)* das Nötchen ohne Weiteres als Vorschlag aus, wenn es, wie in manchen neuern Ausgaben vorkommt, durchstrichen ist. Wenn Letzteres nun aber auch nicht der Fall ist (s. d. Orig.-Ausg.), so meinen doch Andere, die belesener sind, hier ebenfalls einen Vorschlag machen zu müssen, indem Mozart die Ausführungsart mancher V.-Manieren immer nur bei dem ersten Mal ihres Vorkommens in einem und demselben Tonstück angegeben, nach welcher sich im wiederholten Fall der Ausübende zu richten habe. Dies aber ist eine irrige Meinung!

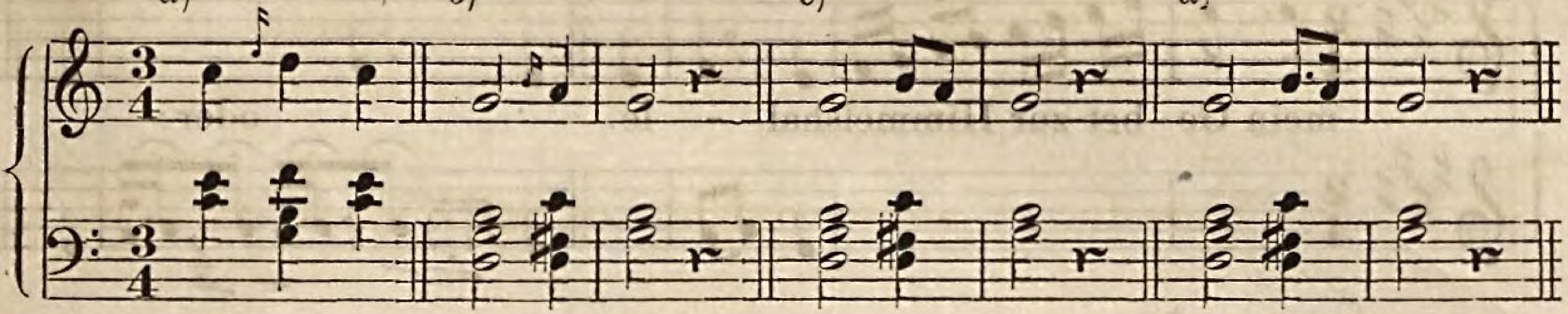
Uebrigens hat Mozart solche Stellen stets in umgekehrter Folge bezeichnet, also, dass er entweder (gleichsam dem ästhetischen Gefühl des Ausübenden Raum gebend), die V.-Manier bei dem ersten Mal andeutete und bei wiederkehrender Stelle dieselbe ausschrieb (s. zu Anfang der Amoll-Sonate, Tact 2=10), oder gar nur erst bei der wiederholten Stelle die verlangte V.-Manier andeutete (s. d. zu 4 H. comp. Bdur-Sonate, 2. Satz, Tact 4, gegenüber dem 12ten Tacte).

Ferner noch finden wir in dem Rondosatz jener Fdur-Sonate von Mozart den nach der 3. Regel auszuführenden Vorhalt vor der Final-Cadenz. Z. B.



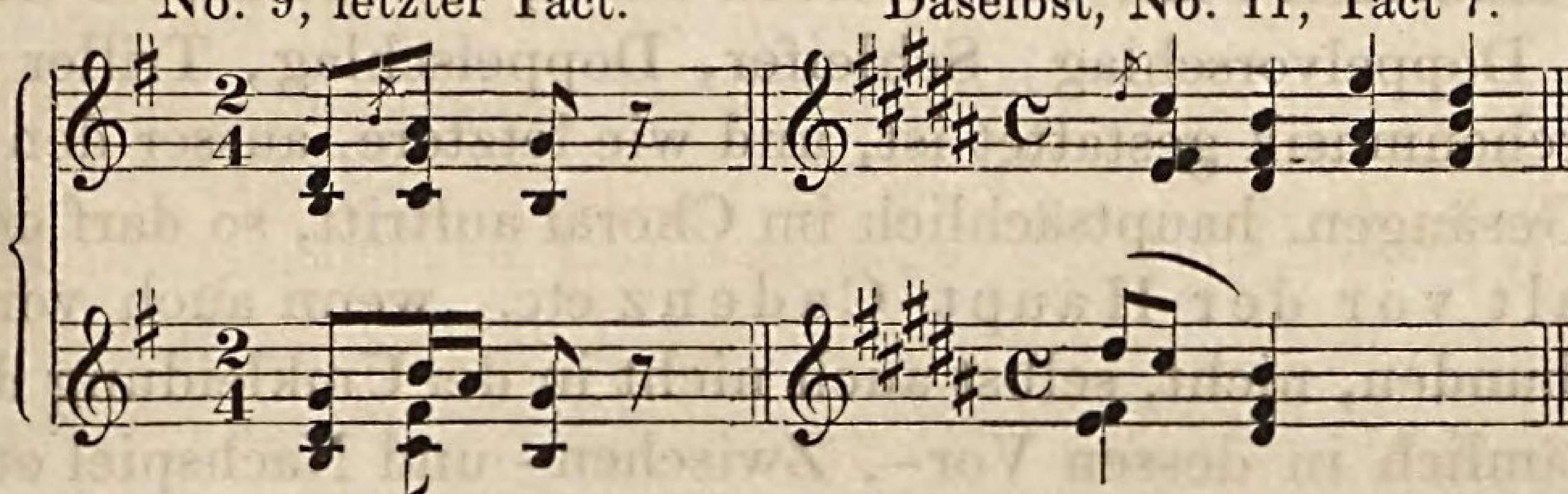
(Türk, 1802:) »Unmittelbar vor dem Tonschlusse, wie bei *a*) und *b*), wird in modernen Tonstücken der Vorschlag seit einiger Zeit gewöhnlich lang gebraucht und noch überdies merklich ausgehoben und hervorstechend vorgetragen. Auch pflegen verschiedene neuere Componisten diese Vorschläge, wie bei *c*), nicht nur durch gewöhnliche Noten anzudeuten, sondern diese Noten auch wohl durch einen Punkt zu verlängern, wie bei *d*).[1]«

a) *b*) *c*) *d*)



Aus Obigem, in Betreff des Vorhaltes vor der Haupt-Cadenz, geht hervor, dass in Concert- oder Kammer- und Theater-Musikstücken, welche wenigstens nach Mozart's Zeit entstanden sind, die betreffenden Componisten mit dem Nötchen vor der Haupt-Cadenz ohne anticipirte Schlussnote den Vorhalt gemeint haben, wenn auch jenes Nötchen zufällig als Vorschlag gekennzeichnet ist. Z. B.

J. B. Cramer's Etud. No. 9, letzter Tact. Daselbst, No. 11, Tact 7.



Gedachter Vorhalt ist heute leider! fast eine unerlässliche Bedingung, und Wehe dem Opern-Componisten, welcher nicht Gelegenheit dazu gegeben hat, diesen Vorhalt wenigstens am Schlusse eines Sologesanges in üppigster (recht sättigender) Weise anbringen zu können! —

In einfacher Weise, wie Mozart in dazu sich eignenden Musikwerken, hat z. B. auch C. M. v. Weber diesen Vorhalt in seinem Freischütz, im Gebet der Agathe, wie bei *a*), angewendet. Gewisse Bühnen-Sängerinnen aber lassen es nicht daran fehlen, diesen Schlussfall in coquettirender Weise auszubeuten, also, dass sie, wie bei *b*), ausser dem beliebig hinzugefügten Doppelschlag, recht lange auf diesem Vorhalt verweilen, ihn sogar wiederholen, indem sie mit der Unter-Terz oder Sexte etc. einen Vorschlag machen, welcher aber so schnell und undeutlich ist, dass man bloss ein Schluchzen,

1) S. 1. Abschn. die von Türk angegebenen Fälle für den Vorschlag, No. 10.

einen Kehlschluss vernimmt, worauf dann gewöhnlich von der Zuhörerschaft ein »*brava*!« erfolgt. Aus gleicher Uebertreibung findet man in einem Clavier-Arrangement dieser Gesangsscene den Vorhalt sogar geschwärmt (s. d. Schwärmer), wie bei *c*).



Obwohl der Vorhalt, d. h. der gebundene, als die einzige der V.-Manieren bezeichnet werden kann, welche ausser dem Vorschlag, Doppelvorschlag, Schleifer, Doppelschlag, Triller etc., in der Kirchenmusik gestattet ist, und wie letztere, ausser den liturgischen Gesängen, hauptsächlich im Choral auftritt, so darf doch der Vorhalt vor der Haupt-Cadenz etc., wenn auch vorbereitet und gebunden, nicht, selbst auch nicht in der Umkleidung des Chorals, nämlich in dessen Vor-, Zwischen- und Nachspiel etc., wie auch in sogenannter geistlicher Musik, wozu Oratorien, Cantaten, Motetten, Psalme u. dergl. gehören, angewendet werden.

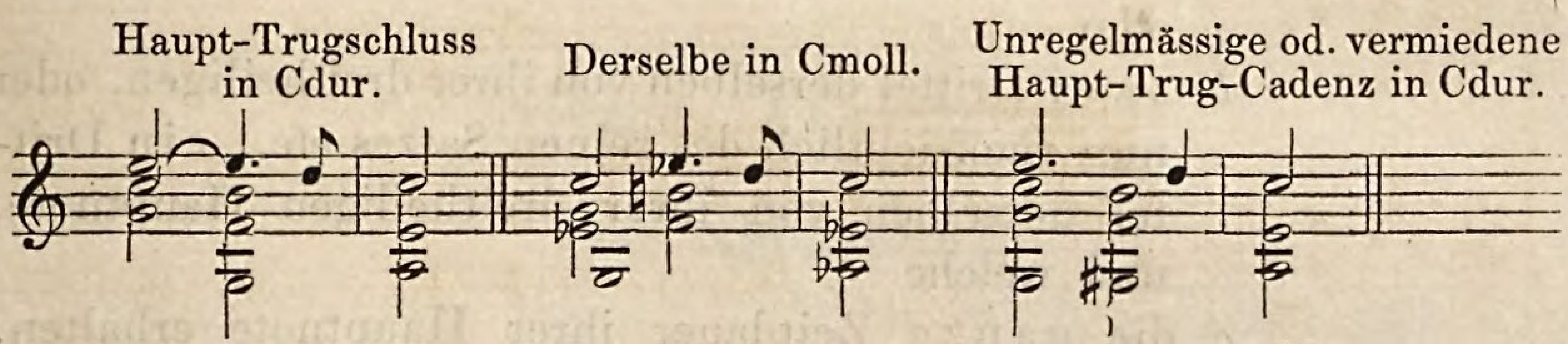
Die Orgel ist freilich »geduldig wie das Papier«, und man kann auf ihr Alles wie auf dem Pianoforte herausbringen, auch ist in Folge einer neuen Vorrichtung[1] ihre Spielart sogar leichter, als auf manchem sog. englischen[2] Flügel. Wenn nun auch in Orgel-Concert-

1) Diese Vorrichtung, pneumatische Maschine genannt, besteht in einem kleinen Balgwerk hinter dem Claviatur-Schrank, welches in Folge eines geringen Drucks auf die Claves diese letztern herunterzieht, und wodurch die Spielart der mit jener Maschine versehenen grossen Orgeln mit drei und vier Manualen, zumal wenn diese gekoppelt sind, sehr leicht wird, wie man z. B. an der von dem Orgelbaumeister C. C. A. Buchholz in der hiesigen St. Petrikirche erbauten Orgel mit vier Manualen wahrnehmen kann.

2) Dem innern Bau nach, oder überhaupt in Bezug auf den Mechanismus derjenigen Maschine in den Pianofortes, wodurch die klingenden und tonerzeugenden Körper in Bewegung gesetzt werden, theilt man gedachte Instrumente ein in sog. deutsche und englische. Beide Arten sind jedoch deutsche Erfindungen, und es besteht ihr Unterschied darin, dass bei dem deutschen Mechanismus der Hammer durch einen ausserhalb der Taste, dagegen bei dem englischen auf der Taste selbst angebrachten Stösser gehoben wird. Die Bezeichnung: »englische Mechanik« rührt jedoch daher, dass der berühmte Orgelbaumeister Gottfr. Silbermann (1683—1753), welcher u. A. das schöne Orgelwerk der kath. Kirche zu Dresden aufgerichtet hat, nach einem, von C. G. Schröter (1699—1782), Organist zu Nordhausen, dem Hofe zu Dresden 1717 vorgelegten, verbesserten Mechanismus-Modell, solche Pianofortes, Flügel etc. verfertigte, welche schnelle Verbreitung, selbst in England fanden, von wo aus nach dieser Schröter-Silbermann'schen Art gebaute Instrumente, mit etwas verbessertem Mechanismus, wiederum nach Deutschland versendet wurden.

sätzen ausser dem Vorhalt manche andere V.-Manier mehr oder weniger wohltönend scheinen mag, so ist und bleibt in jedem Fall auf der Orgel der Vorhalt vor der Haupt-Cadenz und Haupt-Trug-Cadenz in Dur sowohl wie in Moll, und in ähnlichen Fällen, z. B.





ein Klang von höchst widerlichem Eindruck, indem er so lebhaft an die profane Musik, an die Theater-Musik etc., erinnert. Solchen Klang sogar im Choral anzuwenden, ist ein Hohn auf die höchste Musik, die Kirchenmusik, und gilt für eine Verspottung reiner, andächtiger Gefühle. —

Man hat hier öffentlich eine Motette, angeblich von Seb. Bach, wiederholentlich sogar ausgeführt, worin vielfach der Vorhalt vor der Haupt-Cadenz und mit vorangehendem Doppelschlag angewendet wurde. Solchen Flitterkram nun gar Vater Bach zuzuschreiben! Welche Lästerung! — Dass auch wohl Seb. Bach, dieser hochbegabte Tonkünstler, dieser Columbus auf dem endlosen Kunstmeere der Musik, gedachte Schluss-Verzierungsart, ausser der viel von ihm angewandten einfachen und edlern, d. h. Final-Cadenz mit anticipirter Schlussnote, (jedoch ohne Vorschlag,) wird gekannt haben, liesse sich wohl nicht in Abrede stellen. Er jedoch hat sie, wegen ihrer weichlichen Natur, in seinen Schöpfungen nicht angewendet; überdies schrieb er nur »zu Ehren Gottes«, wie überhaupt alle seine kunstvollen Compositionen würdig und erhaben sind.

Schliesslich ergiebt sich Folgendes: Der Vorhalt ist, selbst bei geringster Notengattung, noch immer von längerer Zeitdauer als der Vorschlag, von welchem er sich besonders noch dadurch unterscheidet, dass er den Accent erhält, während letztern dagegen der Vorschlag an seine Hauptnote abgiebt. So leicht die Ausführung des Vorschlages ist (wenn man ihn nur erst als solchen erkannt hat), so schwierig wird die des Vorhalts, und zwar aus dem Grunde, weil

beide, Vorschlag und Vorhalt, in gleichnamigen Fällen stattfinden können. Jedoch würde man, in Betreff einer correkten Ausführung, daran leicht eine Richtschnur haben, dass man die Eigenthümlichkeit des Componisten in Betracht zieht und etwa die fraglichen Stellen mit den bei den Regeln aufgestellten Beispielen vergleicht.

Alle durch kleine Nötchen angedeuteten Vorhalte, welche sowohl in ältern als in neuern Musikwerken vorkommen, lassen ferner sich eintheilen:

1. in sog. gewöhnliche Vorhalte, welche
 a) die Hälfte der Zeitdauer von ihrer zweitheiligen, oder
 b) zwei Drittel derselben von ihrer dreitheiligen, oder nur, rücksichtlich des reinen Satzes etc., ein Drittel derselben von ihrer dreitheiligen Hauptnote, und welche
 c) die ganze Zeitdauer ihrer Hauptnote erhalten, wenn nämlich an diese eine Note von derselben Tonstufe gebunden ist, etc.
2. in verkürzte und
3. in punktirte oder verlängerte Vorhalte.

Diese letztern, wohl nicht oft angewandten (angedeuteten) Vorhalte sind in gangbaren Compositionen aus früherer Zeit nicht vorzufinden, dagegen kommen in denselben, ausser den und in Unzahl vorhandenen gewöhnlichen Vorhalten, die verkürzten Vorhalte häufig genug vor, z. B. in Compositionen von Seb. Bach und Mozart etc. Die Vortragsart letztgenannter Vorhalte ist ziemlich gleich der, welche an den kleinen Nötchen vor absteigenden Terzen etc. (s. 1. Abschn.) beobachtet wird, und in welchem Fall man nämlich ehedem an Stelle der kleinen Nötchen das eine oder andere dieser Zeichen[1]: + c ⌣ setzte. Es machten dieselben zu jener Zeit, wo sie im Gebrauch waren, den Musik-Ausübenden in Betreff des richtigen Vortrags nicht weniger Schwierigkeit, als die in sog. classischen Compositionen vorkommenden kleinen einzelnen Nötchen. Denn das Zeichen des Halbkreises (c) wurde sowohl zur Andeutung des gewöhnlichen oder des verkürzten Vorhalts, als auch des kurzen Mordenten etc. gebraucht; ferner wäre (s. Marpurg, Türk etc.) durch das Zeichen des Kreuzes (+) vor der Note nicht nur der kürzeste Vorhalt angedeutet, sondern dasselbe hätte auch schon damals als Doppelkreuz, und über der Note zur Bezeichnung

1) Hiezu ist auch der sog. Custos (⌁) zu rechnen.

des Trillers gedient; ferner noch sei auch mit jenem kurzen Strich in dieser Richtung: ⸜ der kürzeste Vorhalt und so: ⸝ der Schleifer und der springende Nachschlag (*Portamento d. v.*) bezeichnet worden. Auch mögen (wie nämlich aus dem Autograph der »Sinfonia in Fmoll« von Seb. Bach ersehen werden kann, welches dem von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig herausgegebenen Weihnachts-Oratorium, als dem 5. Jahrg. 2. Lief. beigegeben ist) zwei Halbkreise (◌) vor der Note zur Andeutung des Doppelvorschlages, Mordenten etc. verwendet worden sein.

Dritter Abschnitt.

Der Nachschlag.

Als wesentliche, einfache V.-Manier besteht der Nachschlag entweder aus einem Ton oder aus zwei Tönen von gewissen Verhältnissen, welche Töne erst alsdann, wenn die Zeitdauer der unmittelbar vorhergehenden Note, d. i. der Hauptnote, fast vorüber ist, schnell und accentlos ausgeführt, und welche durch Zeichen oder kleine Nötchen, oder auch durch gewöhnliche Noten, aber auch, wie nämlich häufig beim Triller zu bemerken ist, weder auf diese noch auf jene Art ausgedrückt vorgefunden werden.

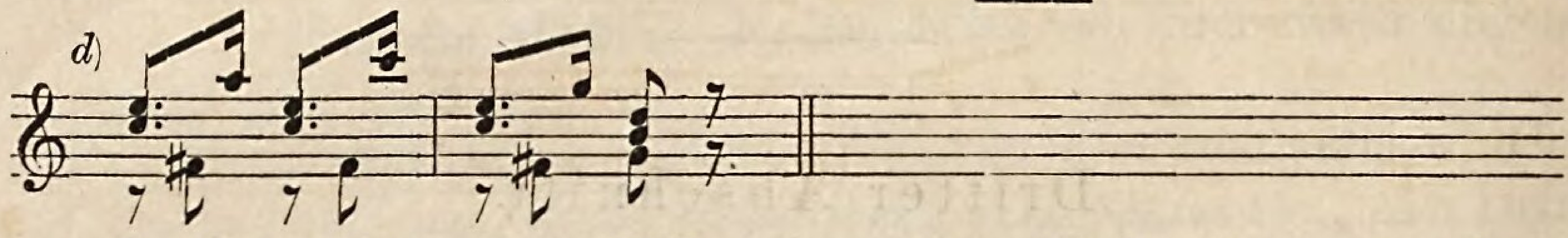
Der Nachschlag ist seiner Ausführungszeit nach als das Gegentheil von dem Vorschlage etc. zu betrachten, und mithin macht derjenige Musikausübende, welcher den Vorschlag in der Zeit der vorhergehenden Note oder Pause etc. singt oder spielt, aus ihm einen Nachschlag (Auftact, Aufschlag), und so umgekehrt.

(Türk:) »Nachschläge nennt man gewisse durchgehende Töne, welche allemal in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, oder von dieser ihre Dauer erhalten. In sofern sind sie gewissermaassen als das Gegentheil von den Vorschlägen anzusehen. Beide Arten werden aber häufig mit einander verwechselt, weil man auch die Nachschläge durch kleine Nötchen andeutet. Diesen Umstand scheint E. Bach übersehen zu haben, denn er schreibt in seinem »Versuch etc.«: »Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note, folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden«.

(E. Bach:) »Aus diesem Versehen, dass man den Vorschlag von seiner folgenden Note abreisst, oder ihn wohl gar in der Eintheilung der vorhergehenden Note mit anhänget, wie bei *a*), sind die hässlichen Nachschläge entstanden, welche sogar ausserordentlich Mode sind, und welche leider! noch dazu nicht eher gebraucht werden, als bei den gesangbarsten Gedanken, wie bei *b*). Wenn ja Vorschläge hiebei angebracht werden sollten und müssten, so ist die Ausführung bei *c*) leidlicher. Man sieht hieraus, dass man diese Fehler

verbessern kann, wenn aus diesen Nachschlägen Vorschläge werden. Bei *d*) ist ein Fall, wo die Nachschläge gut und gewöhnlich sind; dies Exempel ist mehr Mode als nach der Harmonie rein. — Weil durch die kleinen einzelnen Nötchen oft etwas Mehreres als Vorschläge angedeutet werden, so wollen wir in der Folge das Nöthige dieserwegen anführen.«[1]



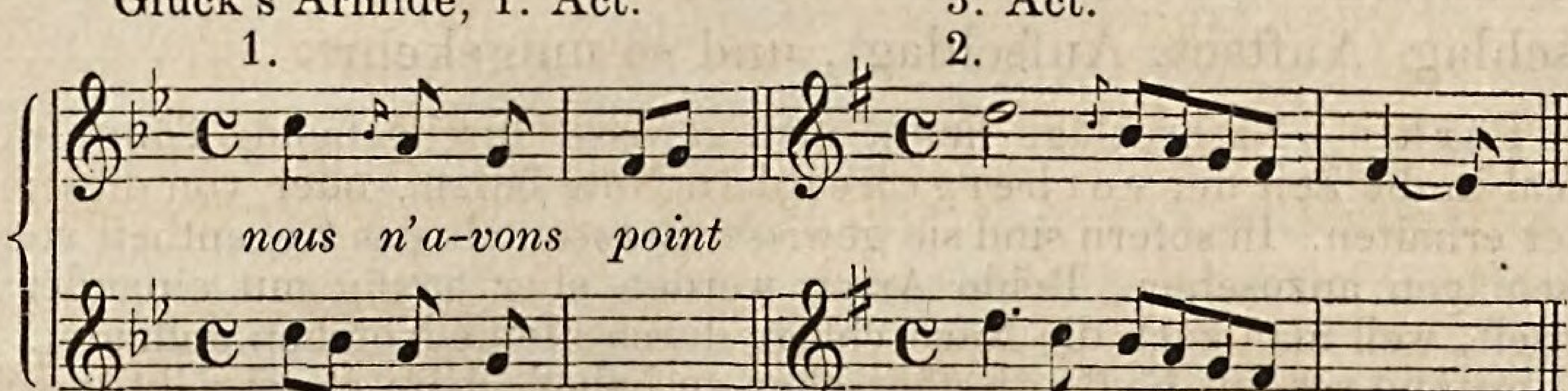


In den allermeisten Fällen ist nun wohl durch ein einzelnes kleines Nötchen der Vorschlag oder Vorhalt ausgedrückt; aber es giebt auch Fälle genug, wo mit demselben der einfache Nachschlag gemeint ist. Letztern finden wir häufig nach der Trillernote, und hier steht er am rechten Orte. Denselben aber ausser diesem Fall durch ein kleines Nötchen anzudeuten, ist rücksichtlich seiner Aehnlichkeit mit dem Vorschlag und Vorhalt eine missverständliche und daher verwerfliche Schreibart.

In Händel's, Seb. Bach's, Haydn's und Mozart's Werken z. B. findet sich dieser Nachschlag in gedachter Schreibart und in ähnlichen Fällen nicht vor.

Gluck z. B. hat, nach Weise der französischen Componisten oder im lombardischen Geschmack, jenen Nachschlag oft angedeutet, und wir finden diesen in:

Gluck's Armide, 1. Act. 3. Act.



3. Ouvert. *Allegro.*



1) E. Bach nimmt Bezug auf den (doppelten) Triller-Nachschlag. S. 9. Abschn.

Aehnlicher Art wie vorstehend, bei 2., hat Beethoven in seiner Fmoll-Sonate, Op. 2, Nr. 1, im 2. Satz diesen Nachschlag (der einen Sprung macht), wie hier unten bei *a*), angedeutet, statt ihn, wie bei *b*), oder in gleichem, bei *c*), und ähnlichem Fall, bei *d*), auszuschreiben. (Diese missverständliche Schreibart des einfachen Nachschlages in solchem Fall, wie bei *a*), ist in Beethoven's Werken aber nicht wiederholentlich vorzufinden.)

Adagio. *a*) *b*)



c) Rondo in Cdur. *d*) Sonate, Op. 29, No. 2.



»Man pflegt die Nachschläge in zwei Hauptclassen einzutheilen. In die erste gehören diejenigen Nachschläge, welche nur aus einer Note bestehen und insofern einfache heissen. Die Nachschläge von zwei Noten oder die doppelten Nachschläge machen die zweite Classe aus.« (Türk.)

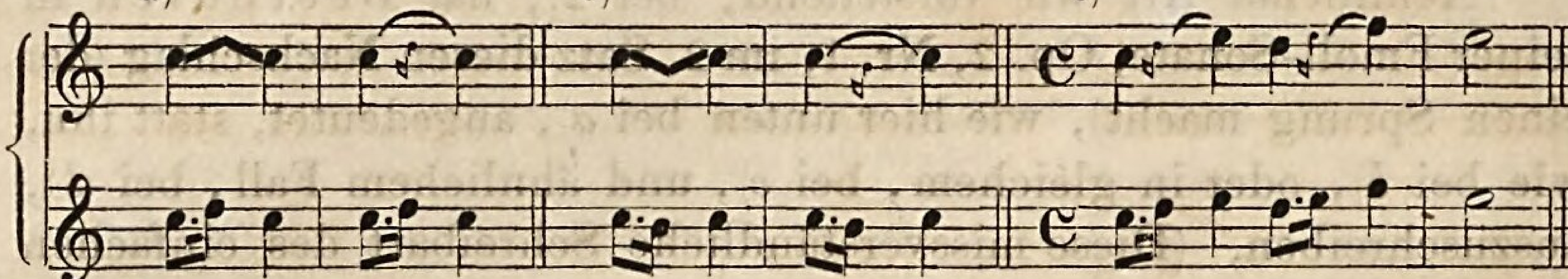
(Marpurg:) »Der Nachschlag besteht in der Aufhebung einer Note durch eine folgende [1] und kann derselbe, wie der Vorschlag, auf- und niederwärts, stufenweise und springend gemacht werden. Der angeschlossene Nachschlag über sich wurde ehedem durch ein Häkchen, mit der Spitze aufwärts gekehrt, wie bei *a*), und der unter sich mit der Spitze unterwärts, wie bei *b*), angezeigt. Der stufenweise Nachschlag über sich, d. i. von seiner Hauptnote aufwärts, ist nichts Anderes als eine Art des Ueberschlages, wie bei *c*) 1. u. 2., und der unter sich, d. i. von seiner Hauptnote abwärts, eine Art des Unterschlages, wie bei *c*) 3. u. 4.

In was für einem Fall es sei, so werden dergleichen Nachschläge heutigen Tages [2] allezeit durch kleine Hülfsnötchen, die den Schwanz nach der Hauptnote kehren, wie bei *a*) bis *d*), vorgestellt; noch besser aber wird der Nachschlag ordentlich ausgeschrieben, wie er gemacht wird. Das ordentliche Ausschreiben ist jederzeit besser; weil es wider alle Ordnung läuft, eine Note, die noch in dem vorhergehenden Tact gemacht werden soll, in einen folgenden zu schreiben, wie man solches z. B. bei *d*) siehet.«

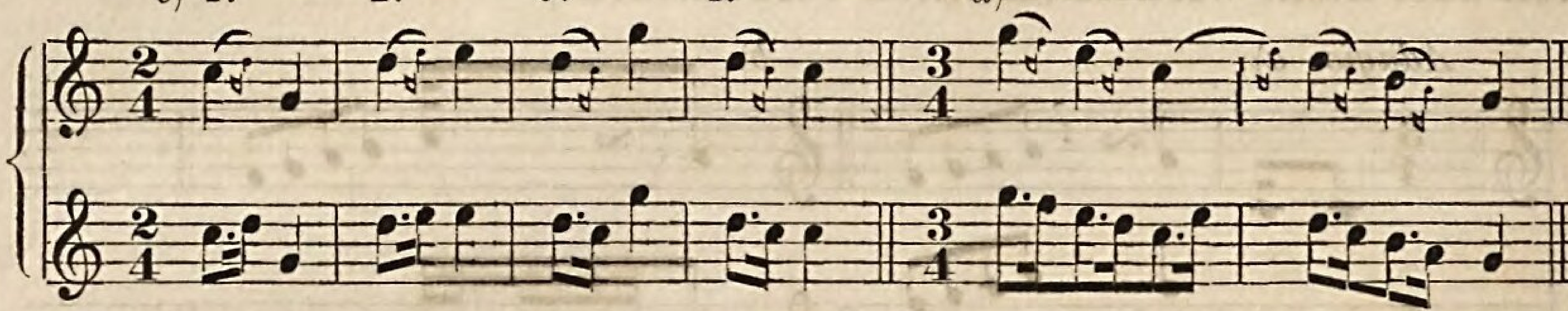
1) Dieser Verfasser, welcher den einfachen Nachschlag als allein vorhanden betrachtet, wie sich nämlich aus der Endigungs-Formel seiner Triller (s. 9. Abschn.) ergiebt, nennt denselben in seiner in die franz. Sprache übersetzten Anleitung *Aspiration*.

2) 1755.

a) b) c)



c) 1. 2. 3. 4. d)

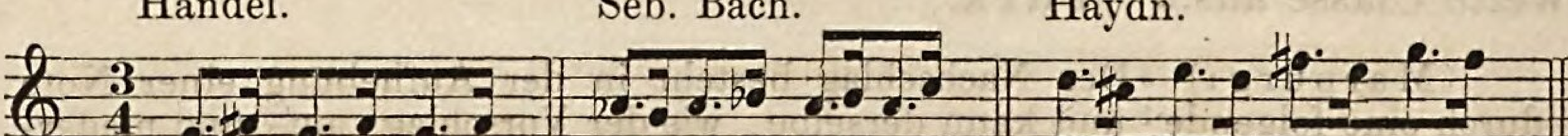


(Marpurg:) »Wenn der Nachschlag springend angebracht wird, steigend oder fallend, so geschieht sein Sprung allezeit in die folgende Note. Dieser springende Nachschlag wird mit einem Strich bemerkt. Z. B.«

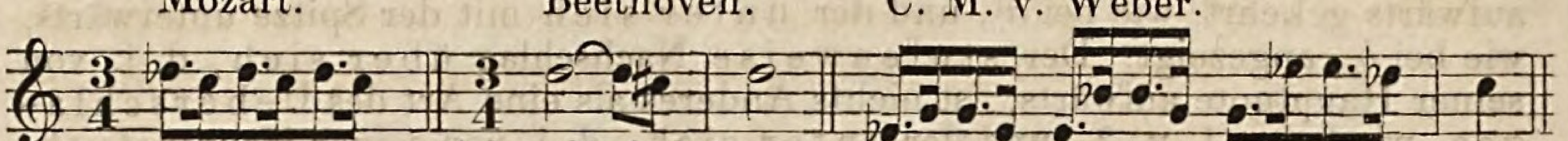


Diese hier von Marpurg bezeichneten wesentlichen, einfachen Nachschläge, nämlich: 1. der angeschlossene, 2. der stufenweise und 3. der springende Nachschlag, werden in Werken von hier nachfolgend angegebenen Componisten immer nur ausgeschrieben vorgefunden. Z. B.

Händel. Seb. Bach. Haydn.



Mozart. Beethoven. C. M. v. Weber.



(Adur-Sinf. Scherzo.)

(Türk:) »Den aufsteigenden Nachschlag (bei *a*) pflegen einige Tonlehrer den Ueberwurf (Ueberschlag) zu nennen; da hingegen ein absteigender Nachschlag (bei *b*) in ihrer Sprache der Rückfall (Unterschlag) heisst.

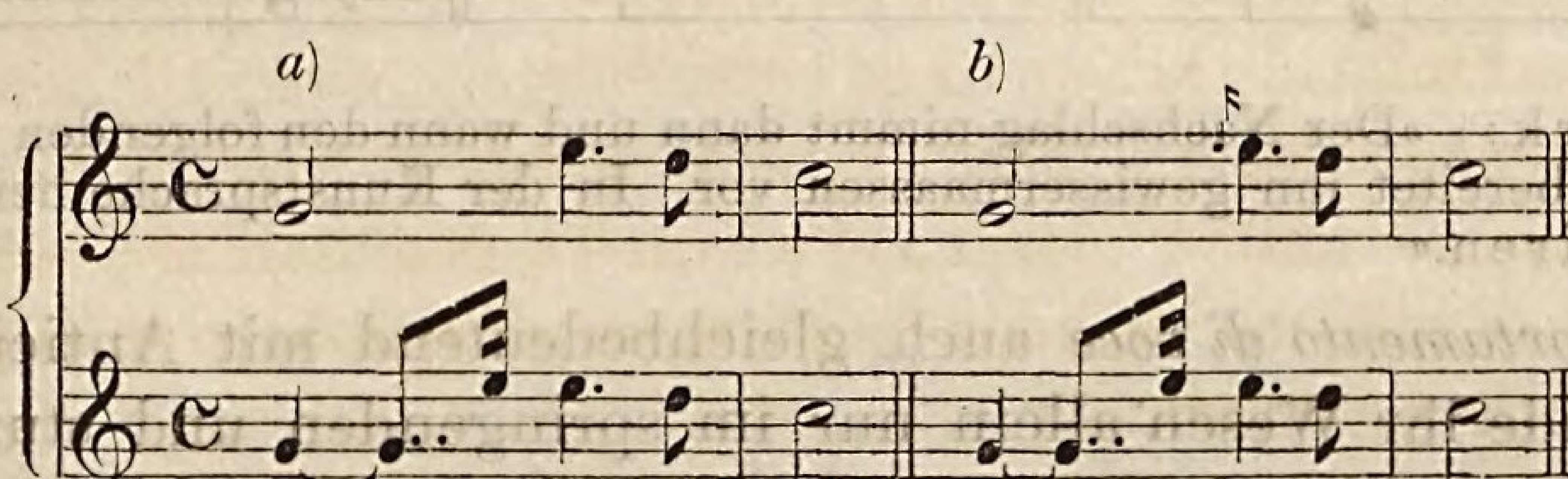
a) b)



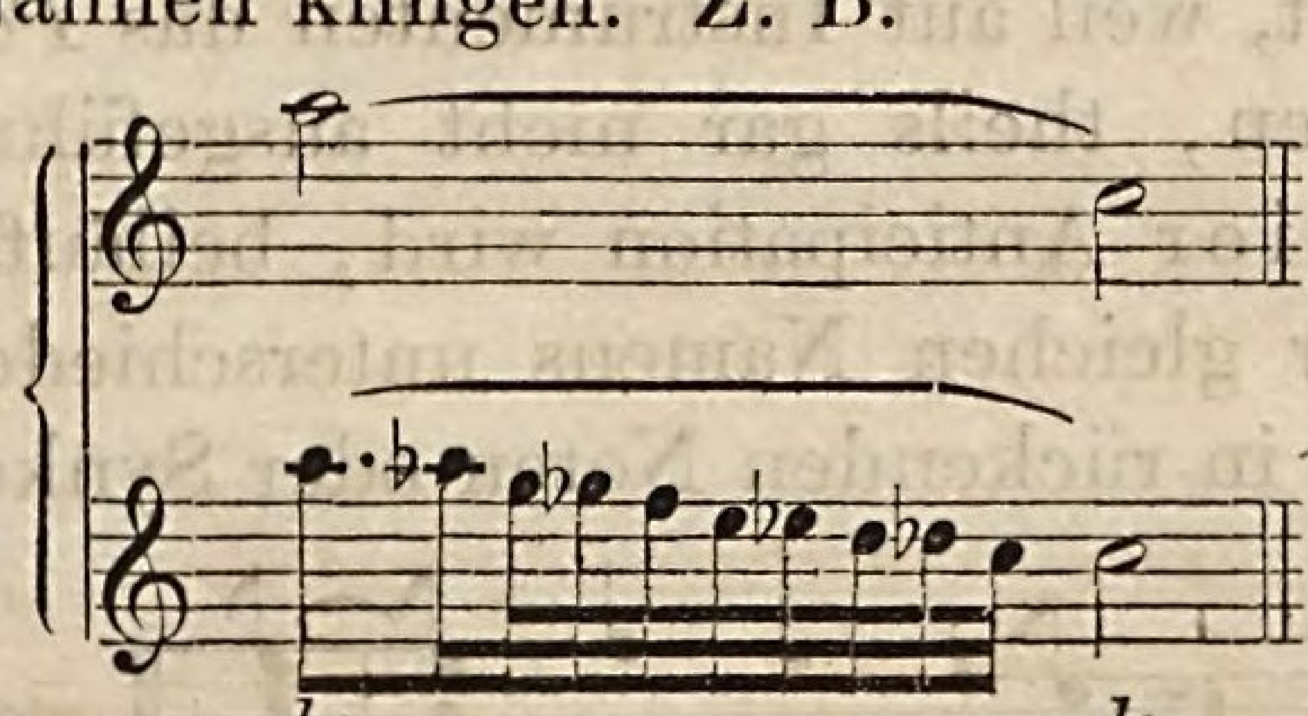
Beide, der springende und stufenweise Nachschlag, finden in der Gesangskunst in getragenen Stellen etc. unter dem Namen *Portamento di voce* (*Appoggiamento*) häufig ihre Anwendung. Z. B.



In solchen Fällen wird bekanntlich ein Nachschlag letztgedachter Art von Gesangskundigen angewendet, und zwar auch dann, wenn auf diese V.-Manier durch den Schleifbogen nicht hingewiesen ist, wie bei *a*). Das *Portamento di voce* jedoch durch ein kleines Nötchen anzudeuten, wie bei *b*), ist, etwaiger Missverständnisse wegen, nicht rathsam.



So gern nun auch das *Portamento di voce* gehört wird, so entsteht doch durch zu häufige Anwendung desselben Monotonie, Weichlichkeit etc., auch wird dadurch, dass es zu stark ist, ein Fehler hervorgerufen, welchen man mit »Heulen« bezeichnet, oder im Fall es zwischen zu entfernten Intervallen zu langsam geschieht, so wird es wie ein Gähnen klingen. Z. B.



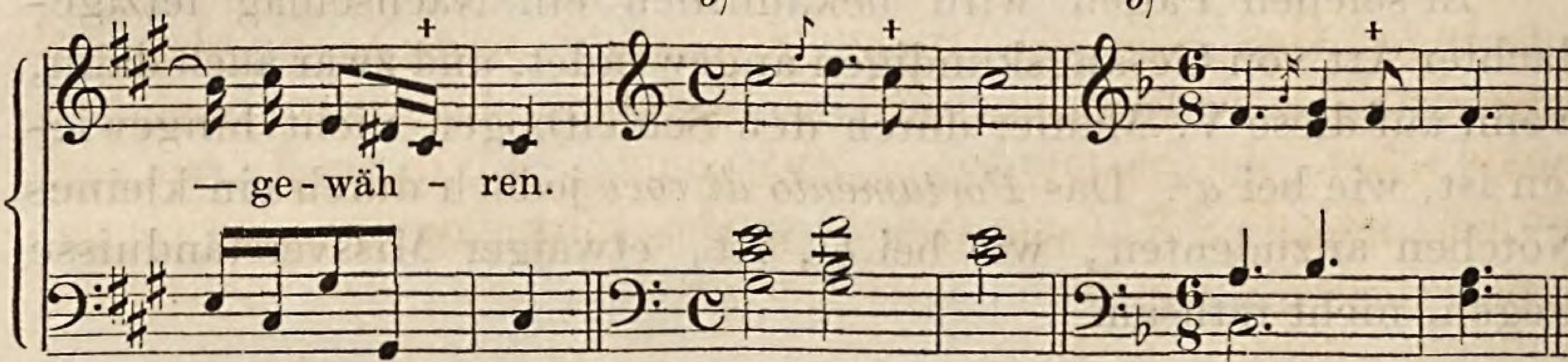
Fast in Compositionen jeder Art wird das *Portamento di voce*, durch den ausgeschriebenen, springenden oder stufenweisen Nachschlag ausgedrückt, vorgefunden. Von dergleichen unzähligen Fällen sei

hier nur auf das *Portamento di voce* hingewiesen, dessen Händel und Seb. Bach auch unter dem Namen, die anticipirte Schlussnote, sich vielfach bedient haben, wie bei *a*). Diese Schlussformel (von Haydn, Mozart und Beethoven noch mit einem Vorschlag versehen, wie bei *b*)), wird oft auch der Händel- oder Seb. Bach'sche Schluss genannt.

a) Händel's Messias. *a*) Seb. Bach's Passions-Musik.

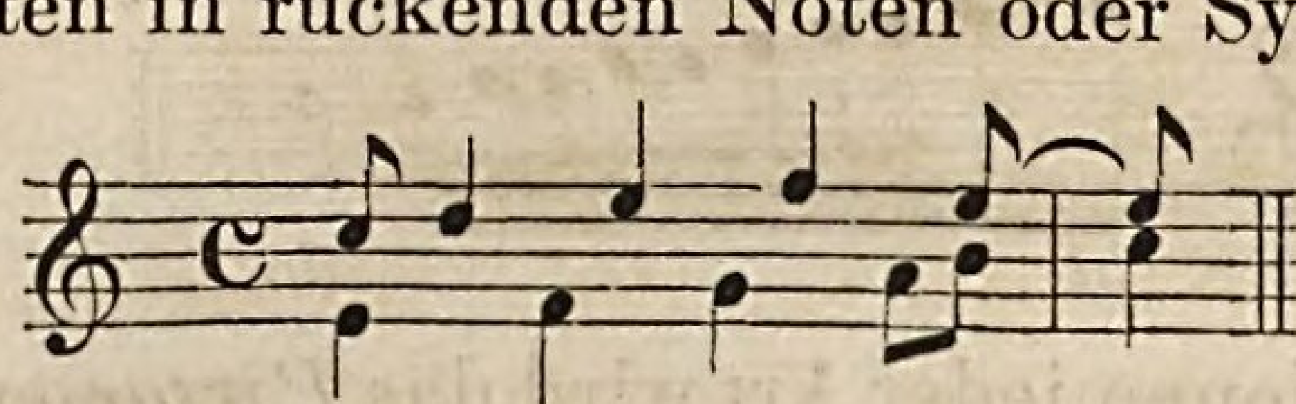


b) *b*)



(Türk:) »Der Nachschlag nimmt dann und wann den folgenden Ton voraus, und bereitet ihn gewissermaassen vor. In der Kunstsprache heisst dies: anticipiren.«

Ist *Portamento di voce* auch gleichbedeutend mit Anticipation, indem beide ihr Wesen allein nur im springenden und stufenweisen etc. Nachschlag haben und das Vorausnehmen (im Voraus-Angeben) des folgenden Tones bezeichnen, so wird doch für *Portamento di voce* (von *portare:* tragen, daher *Portamento di voce*: das Tragen der Stimme, das Uebertragen, Verschmelzen eines Tones in den andern, und nur der Menschenstimme vollkommen auszuführen möglich) in Bezug auf Instrumental-Satz der Kunst-Ausdruck Anticipation gebraucht, weil auf Instrumenten das *Portamento di voce* theils unvollkommen, theils gar nicht ausgeführt werden kann. Diese Spiel-Manier Anticipation wird, beiläufig bemerkt, von der Setz-Manier gleichen Namens unterschieden. Letztere besteht am häufigsten in rückenden Noten oder Synkopen. Z. B.


etc.

Ferner sind Beispiele von gedachten vorzeitigen Eintritten oder Anticipationen in:

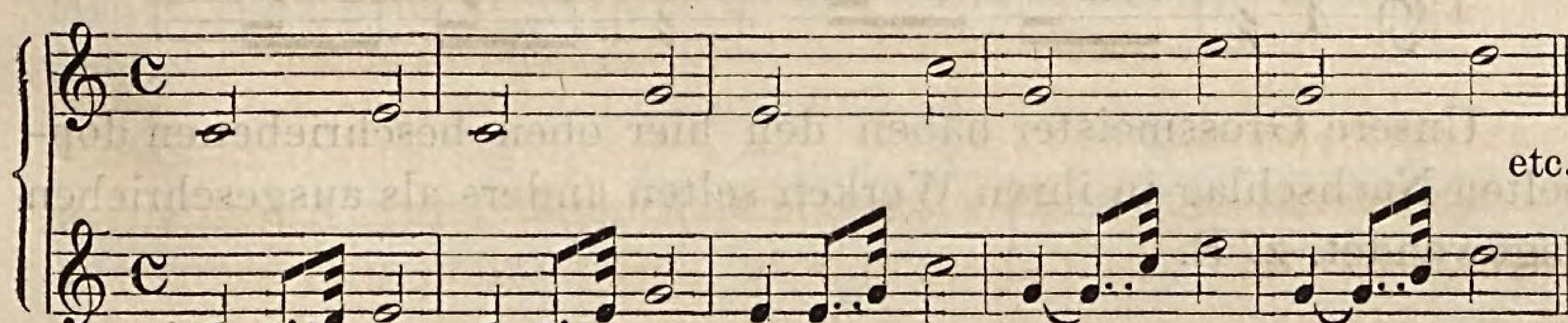
Haydn's Ddur-Sinfonie. Mozart's Menuet (*Oeuvre posth.*)



Beethoven's Cmoll-Sinfonie.

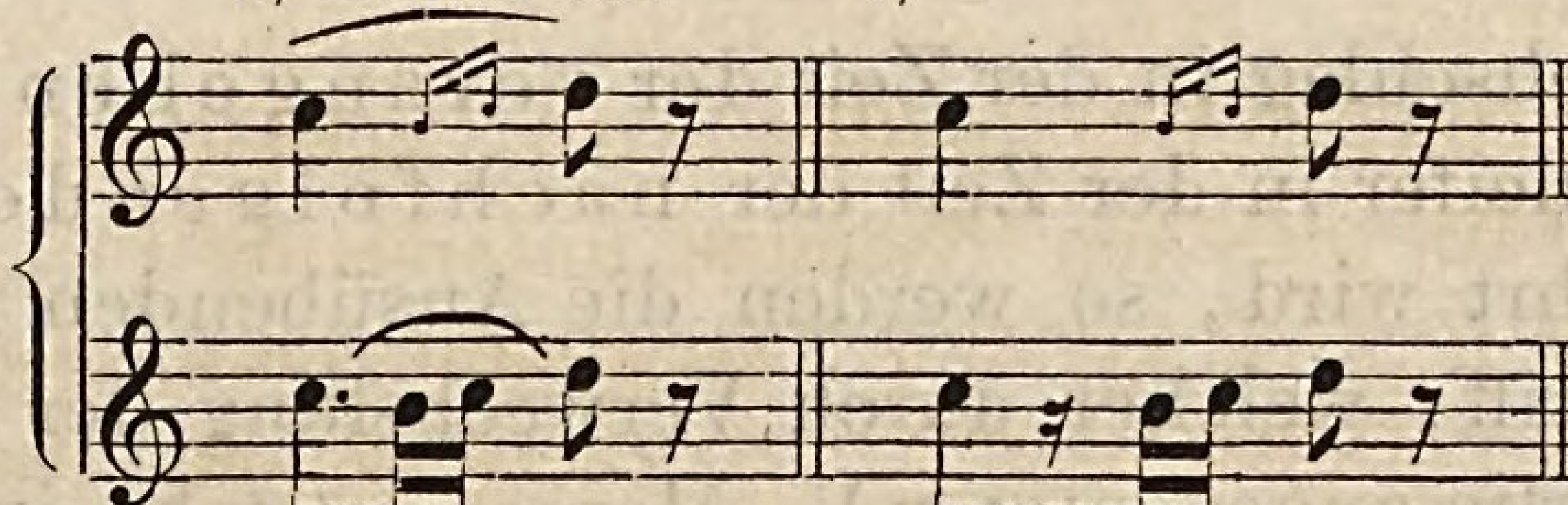


In der Gesangskunst wird auch der stufenweise Nachschlag und besonders der dem springenden nachgebildete dazu verwendet, als melodischer oder harmonischer Zwischenton die Intervalle zu verbinden, welche (nicht empfehlenswerthe) Sing-Manier man *Cercar il tuono:* das Tonsuchen, oder *Cercar della nota:* das Suchen der Note etc., nennt. Z. B.



(Türk:) »Die Nachschläge werden hauptsächlich gebraucht, um den Gesang zusammenhängender zu machen oder einen folgenden Ton vorzubereiten; auch bedient man sich derselben häufig beim Ende des Trillers. Sie müssen erst alsdann, wenn die Dauer der Hauptnote beinahe vorüber ist, folglich ganz kurz angegeben (geschwind nachgeholt) und an die vorhergehende Note geschleift werden, es mag ein Bogen darüber stehen oder nicht, wie bei *a*). Daher wäre die Ausführung bei *b*) falsch.«

a) *Moderato.* *b*)



Der doppelte Nachschlag wird, ausser dem Triller, am gewöhnlichsten bei auf- und absteigenden Secunden gebraucht. (Türk:) »Steigen die beiden Hauptnoten, zwischen welche der Nachschlag kommen soll, so bedient man sich des sogen. Nach-

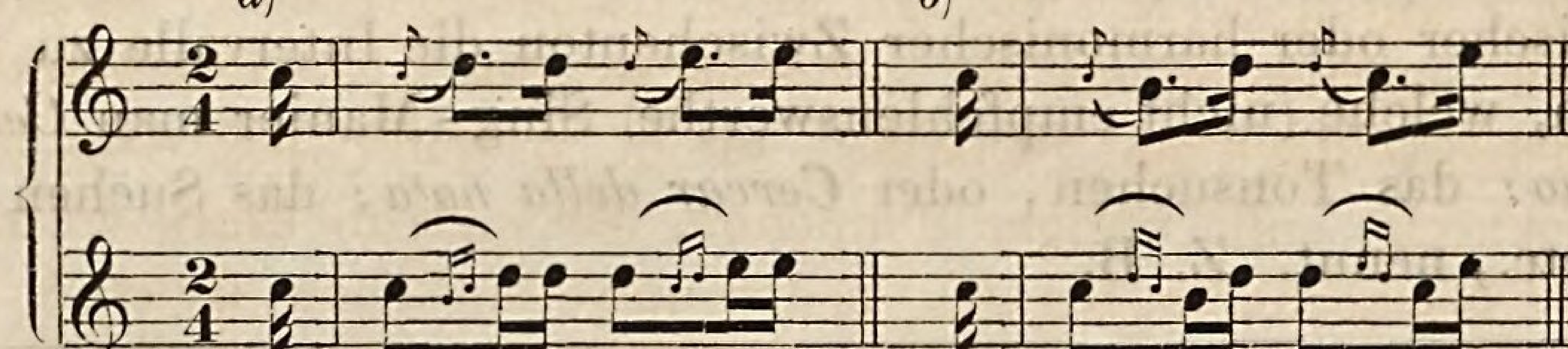
schlages von unten, wie bei *a*). Im entgegengesetzten Fall findet der, etwas seltenere, Nachschlag von oben statt, wie bei *b*). Doch wird hiebei eine gemässigte oder langsame Bewegung vorausgesetzt. «

a) *b*)



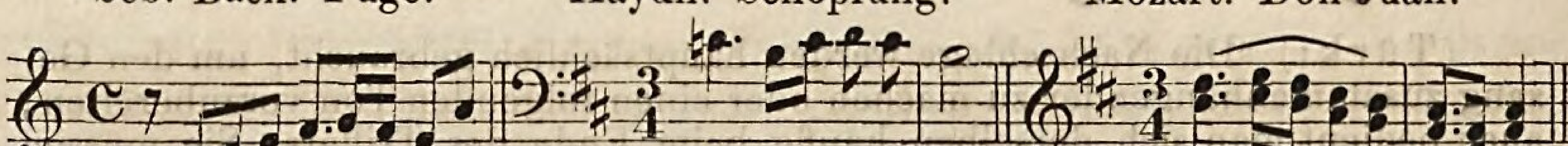
Leop. Mozart nennt in seiner Violinschule diese bezeichneten doppelten Nachschläge »auf- und absteigende Zwischenschläge, welche zwischen dem Vorhalt von unten, wie bei *a*), und dem von oben, wie bei *b*), vorkommen«.

a) *b*)



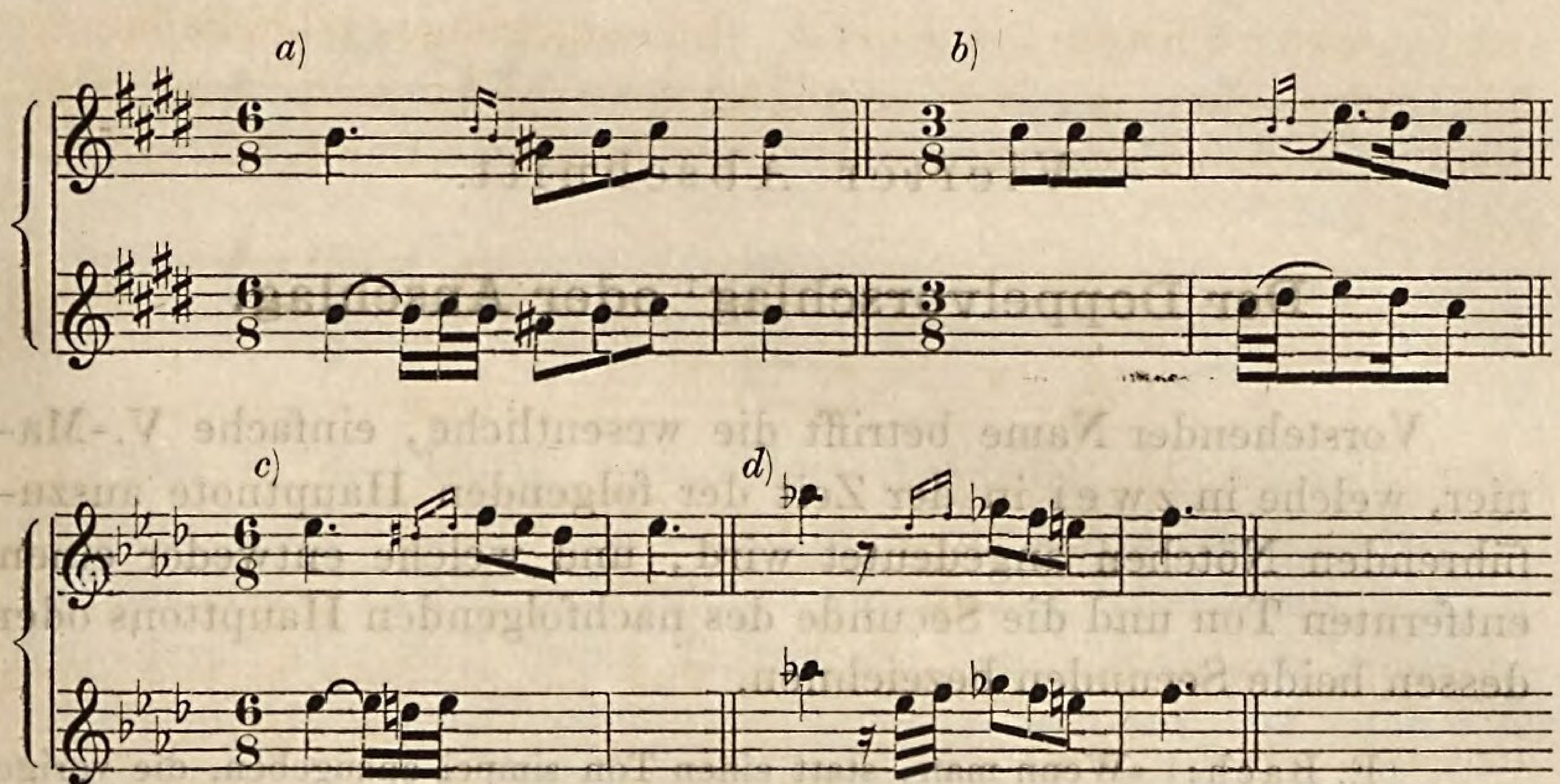
Unsere Grossmeister haben den hier oben beschriebenen doppelten Nachschlag in ihren Werken selten anders als ausgeschrieben angewendet, z. B.

Seb. Bach. Fuge. Haydn. Schöpfung. Mozart. Don Juan.



um hiedurch dem Missverständniss vorzubeugen, indem der (kurze) Schleifer (s. 5. Abschn.) häufig durch zwei kleine Nötchen angedeutet zu werden pflegt.

Da der Nachschlag in der Zeit der vorangehenden, wie bei *a*), und der Schleifer in der Zeit der nachfolgenden Note, wie bei *b*), ausgeführt wird, so werden die Ausübenden natürlich den etwaigen Missgriff, welcher durch Verwechslung der einen mit der andern, gleichartig angedeuteten V.-Manier entsteht, immer nur dem Componisten zur Last legen müssen. So z. B. bezeichnen bei *d*), (überdies an dem unverkennbaren Standort des Schleifers), die beiden Nötchen nach Absicht des Componisten, und wie sich aus dem Thema bei *c*) ergiebt, einen Nachschlag.



Werden die vorhin beschriebenen und oft in letzterer, nicht empfehlenswerther Schreibart vorgefundenen doppelten Nachschläge, wie hier unten bei *a*), zu den wesentlichen gerechnet, so gehören alsdann (ausgenommen die oft eben so geschriebenen punktirten Doppelvorschläge und Schleifer, wie bei *b*) und *c*) etc. — s. den 4. u. 5. Abschn.) alle übrigen doppelten, wie auch die drei- und mehrfachen Nachschläge, bei *d*), zu den unwesentlichen, freien V.-Manieren.

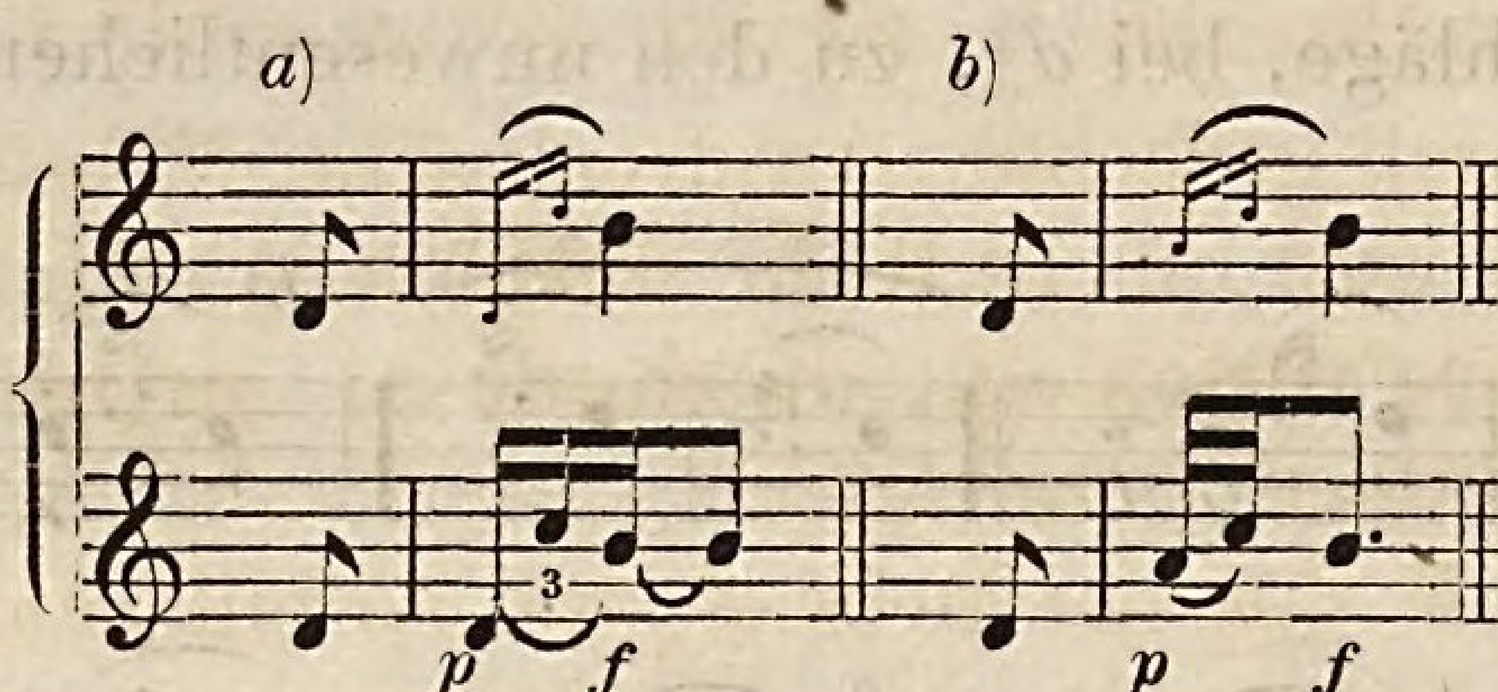


Vierter Abschnitt.

Der Doppelvorschlag[1] oder Anschlag.

Vorstehender Name betrifft die wesentliche, einfache V.-Manier, welche in zwei in der Zeit der folgenden Hauptnote auszuführenden Nötchen angedeutet wird, und welche entweder einen entfernten Ton und die Secunde des nachfolgenden Hauptttons oder dessen beide Secunden bezeichnen.

(E. Bach:) »Wenn man, statt einen Ton simpel anzugeben, die vorige Note noch einmal wiederholt und alsdann mit einer Secunde von oben in die folgende Note heruntergeht, wie bei *a*), oder wenn man, statt diese vorhergehende Note zu wiederholen, die Untersecunde von der folgenden Note zuerst anschlägt und darauf mit der Secunde von oben in dieselbe geht, wie bei *b*), so nennt man dieses den Anschlag. Der Vortrag von diesen Nötchen ist im erstern Falle nicht so hurtig als im zweiten, allezeit aber werden sie schwächer als die Hauptnote gespielt. Der Gesang wird durch diese Manier gefällig, indem die Noten theils gut zusammengehängt, theils auch einigermaassen ausgefüllt werden.«



(Marpurg:) »Aus der Verbindung zweier Vorschläge von verschiedener Gattung entsteht eine Manier, die von E. Bach in seinem »Versuch etc.« zuerst ein Anschlag genannt worden ist, sonst aber ein Doppelvorschlag genannt wird. Wenn letzterer, wie bei *a*), gemacht wird, so besteht er allerdings aus zwei Wechselnoten. Im andern Falle, wie bei *b*), muss die erste von beiden Noten allezeit vorhergehen. Wiewohl nun der Doppelvorschlag wohl auf diese Art am üblichsten ist, so verliert er doch nichts an Güte und Geschmack, wenn er auch in der Gegenbewegung, auf die Art wie bei *c*), gebraucht wird.«



1) Ital. *L'appoggiatura doppia*, franz. *Le port de voix double*. Diese Ausdrücke eignen sich jedoch nur für den punktirten Doppelvorschlag. (S. w. unten.)

c)



Der in der Musik vorhandene Ausdruck »Anschlag[1]« rührt wahrscheinlich von der Behandlungsart der schwerfälligen Orgeln, (als der ersten Tasten-Instrumente) des grauen Alterthums, her, indem deren vier Zoll breite Tasten mit den Ellenbogen niedergedrückt oder mit den Fäusten g e s c h l a g e n wurden. Ist auch jetzt bei Behandlung der Tasten-Instrumente, z. B. der Orgel, des Claviers, Pianofortes etc., an ein eigentliches Schlagen nicht zu denken, so bezeichnet man doch durch A n s c h l a g[2] (franz. *Touchement*) für gewöhnlich die Art und Weise, wie in Betreff der Tonerzeugung die Tasten an diesen Instrumenten durch die Finger (berührt oder) in Bewegung gesetzt werden, und wie man daher von dem pünktlichen (prompten), runden, spitzen etc. Anschlag dieses oder jenes Organisten, Pianisten etc. redet.

Da nun durch gedachten Ausdruck sehr leicht ein Irrthum entstehen kann, so wird die in Rede stehende V.-Manier hier immer nur durch »Doppelvorschlag«, durch diesen sowohl früher als auch jetzt üblichen Namen, bezeichnet.

Von dieser V.-Manier giebt es zwei Arten, nämlich u n p u n k t i r t e und p u n k t i r t e Doppelvorschläge.

Zu der e r s t e n Art gehört 1) der (a u f- und a b w ä r t s-)s p r i n g e n d e Doppelvorschlag, welcher aus zwei Vorschlägen zusammengesetzt ist, und wovon das erste Vorschlagsnötchen ein entfernteres Intervall als die Secunde und das zweite immer nur die Secunde der nachfolgenden Hauptnote ausdrückt, und 2) der (a u f- und a b s t e i g e n d e,) k u r z e Doppelvorschlag, dessen beide Nötchen die beiden Secunden der Hauptnote bezeichnen. Die z w e i t e Art ist allein durch den l a n g e n (oder v e r l ä n g e r t e n) Doppelvorschlag vertreten.

1) Imgleichen: Vorschlag, Nachschlag, Doppelvorschlag, Doppelschlag etc.

2) A n s a t z (*Embouchure*) bei Blas-Instrumenten. Statt des von manchen Gesanglehrern gebrauchten Ausdrucks (Ton-)Anschlag, bezüglich der menschlichen Stimme, ist (Ton-)Ansatz richtiger.

1. Der springende Doppelvorschlag.

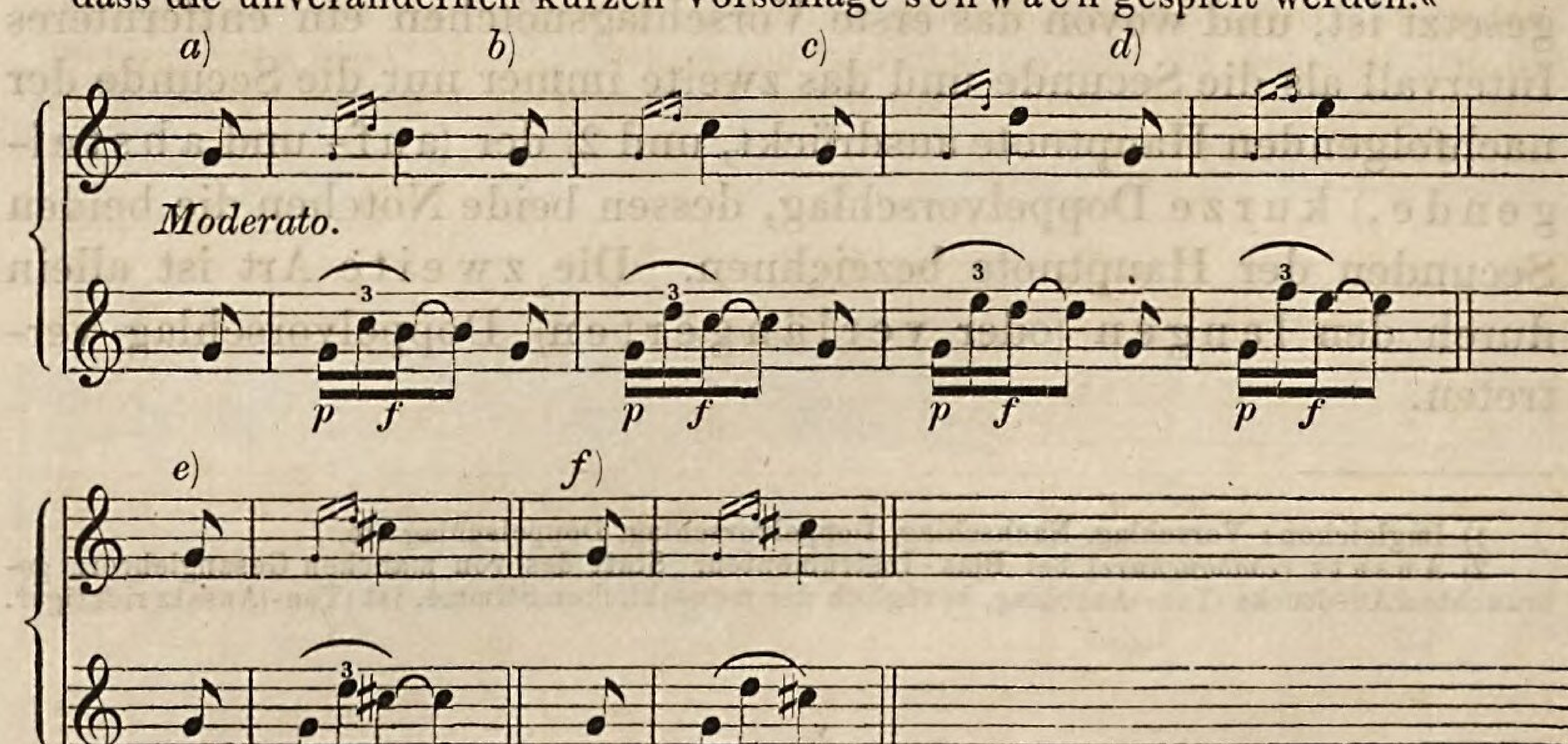
Ist auch von E. Bach (s. oben) kein Grund angegeben, warum man »die Nötchen dieses Doppelvorschlags nicht so hurtig als die des nachfolgend beschriebenen, kurzen Doppelvorschlags vorträgt«, so ist doch wenigstens beim Gesange eine etwas minder schnelle Ausführung nothwendig.

Das hier nachfolgende Beispiel eines springenden Doppelvorschlags im Umfang einer None, welches sich in der bekannten Clavier-Pièce: *La femme du marin* — von Fr. Kalkbrenner vorfindet, giebt vielleicht einen guten Beleg, dass auch auf Instrumenten diese V.-Manier nicht immer so schnell wie etwa der kurze Doppelvorschlag ausgeführt werden kann, z. B.



(Türk:) »Der zweite Vorschlag der unpunktirten Doppelvorschläge bleibt immer unverändert die Secunde der (nachfolgenden) Hauptnote. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Standortes veränderlich und wiederholt dann und wann die vorhergehende Note; daher entsteht in diesem Falle oft ein Doppelvorschlag von der bei *a*) *b*) *c*) und *d*) angezeigten Art. Da diese springenden Doppelvorschläge am gewöhnlichsten über etwas langen Noten vorkommen, so braucht man sich dabei nicht zu übereilen. Daher wäre die Eintheilung bei *e*) besser, als die bei *f*).

Der unter der zweiten Notenreihe beigefügte Vortrag (*piano forte*) zeigt, dass diese (wie auch die kurzen) Doppelvorschläge stets schwächer angegeben werden, als die folgende Hauptnote. Wie mich dünkt, so ist dies ein Beweis, dass die unveränderlich kurzen Vorschläge schwach gespielt werden.«



2. Der kurze Doppelvorschlag.

Wie schon oben bemerkt, so werden die beiden Nötchen dieses Doppelvorschlages schnell und schwächer als die folgende Hauptnote ausgeführt.

(Türk:) »Da der Doppelvorschlag den Ton, bei welchem er angewendet wird, stark accentuirt, und ihn also wichtig macht, so folgt daraus, dass diese Manier nie anders, als auf einem guten Tacttheile oder Hauptgliede stehen darf, und folglich bei einer unbedeutenden (durchgehenden) Note nicht stattfinden kann; vorausgesetzt, dass dadurch dem Tactgefühl nicht absichtlich entgegen gearbeitet werden soll. Denn welcher Redner würde wohl auf die unbedeutendsten Sylben einen merklichen Nachdruck legen? Aus diesem Grunde wären die Doppelvorschläge in dem nachstehenden Beispiele aus Leop. Mozart's Violinschule, das letzterer als Muster aufgestellt hat, meines Erachtens, sehr zur Unzeit angebracht.«

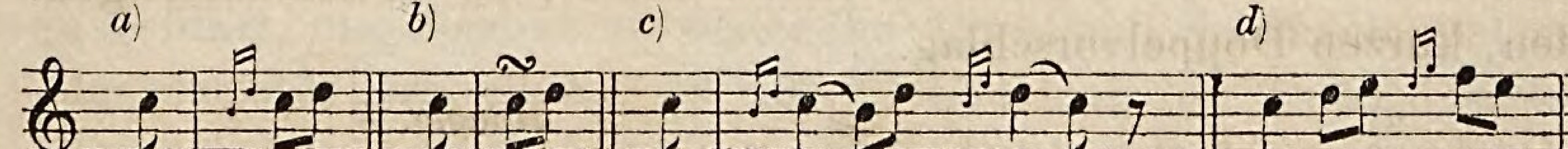


Von diesem Doppelvorschlage sagt E. Bach in seinem Versuch etc.:

»Der Anschlag mit dem Terzen-Sprunge, durch dessen beide Nötchen die beiden Secunden von der folgenden Note vorher zu Gehör kommen, kann wegen der Geschwindigkeit dieser Nötchen auch im geschwindern Zeitmaass stattfinden; jedoch darf derselbe aber nicht vor einer Note angewendet werden, worauf eine steigende Secunde folgt, wie bei *a*). In diesem Fall gebraucht man einen Doppelschlag, wie bei *b*).«

(Türk:) »Am gewöhnlichsten bedient man sich des kurzen (Anschlages oder) Doppelvorschlags vor einer wiederholten Note, besonders wenn die folgende tiefer steht, bei *c*); ausserdem auch vor aufsteigenden Secunden, und zwar vor der letzten steigenden (höhern) Note, nach welcher der Gesang wieder tiefer gelenkt wird, bei *d*), oder wenigstens nicht höher steigt, bei *e*); in langsamer Bewegung vor Quarten, bei *f*), und Septimen, bei *g*); auch vor andern Sprüngen, wobei die Harmonie unverändert bleibt, und der vorige Ton nachher wieder eintritt, bei *h*), vor und nach Einschnitten, bei *i*), nach Pausen, bei *k*) etc. Dieser Doppelvorschlag kommt im Absteigen, wie bei *l*), selten vor. In dem Beispiele *m*) wäre er nicht übel angebracht, um den Gesang zusammenhängender zu machen, wenn nämlich der Einschnitt in gewissen Fällen nicht zu merklich werden soll.«

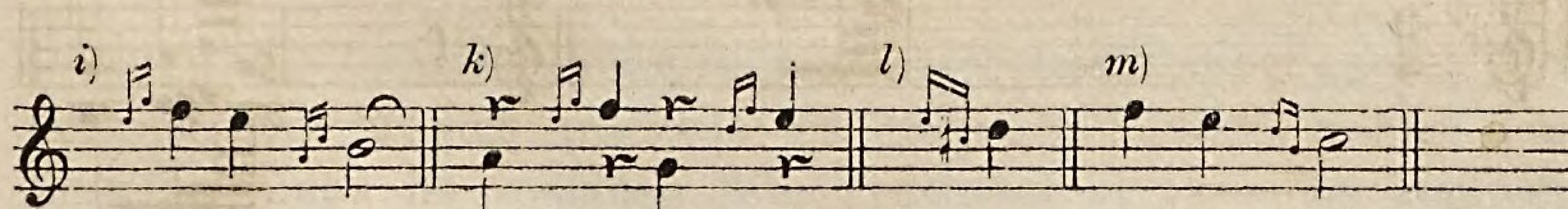
a) *b*) *c*) *d*)



e) *f*) *g*) *h*)

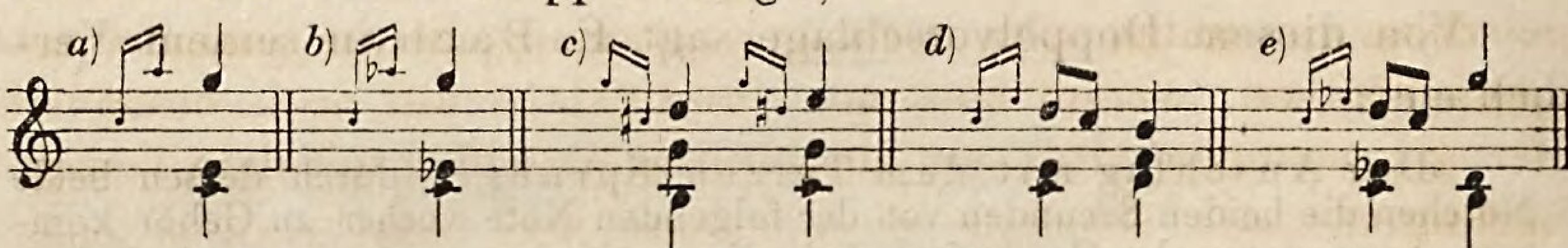


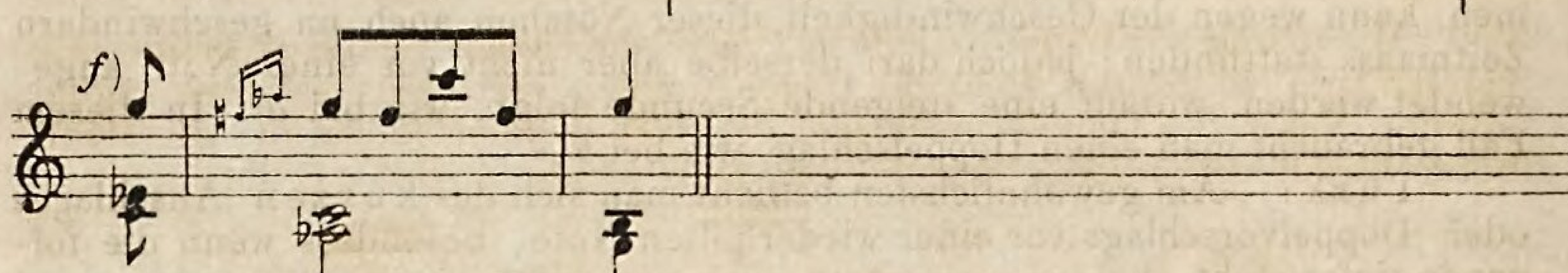
i) *k*) *l*) *m*)



Was die beiden Nötchen dieser unpunktirten Doppelvorschläge in melodischer und harmonischer Beziehung betrifft, so verhält sich das zweite Nötchen des aufwärtsspringenden Doppelvorschlages zur Hauptnote entweder als grosse, bei *a*), oder als kleine Secunde (grosser Halbton), bei *b*), und bei dem abwärtsspringenden, bei *c*), immer als kleine Secunde (grosser Halbton), indem dieser Ton, nach Art des Leittons, d. i. des siebenten Tons der Tonleiter, des *Subsemitonium modi*, gleichsam seinen Ruhepunkt in dem Hauptton nimmt.

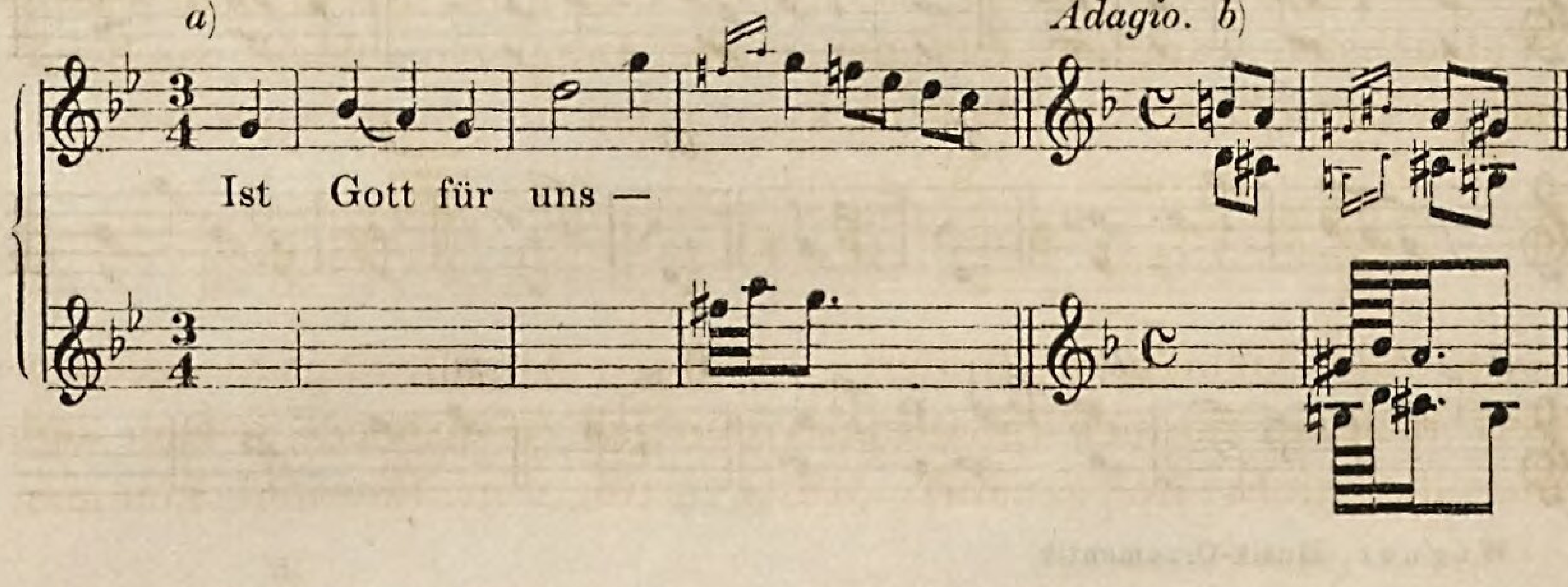
Zufolge ähnlicher Verhältnisse beschreiben die beiden Nötchen des aufsteigenden, kurzen Doppelvorschlages das Intervall einer grossen, bei *d*), oder einer kleinen, bei *e*), oder auch einer verminderten Terz, bei *f*), welche letztern Beispiele (nämlich in Umkehrung) auch in Bezug auf den absteigenden, kurzen Doppelvorschlag Anwendung finden. (S. 6. Abschn. bezüglich der beiden Hülfsnoten des Doppelschlags.)





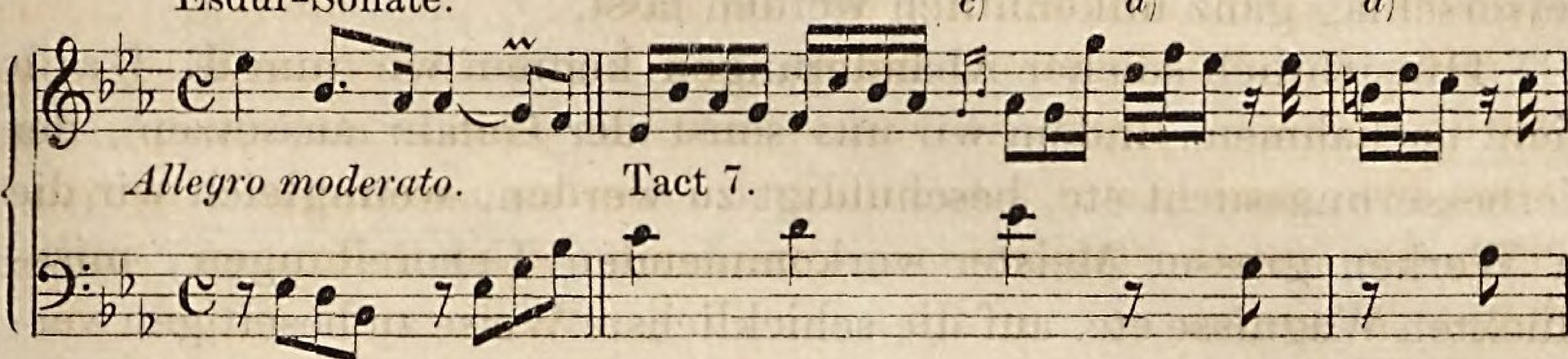
Der jodelnde, gurgelnde und fast einem Fehlgriff ähnliche Laut des springenden und des kurzen Doppelvorschlags mag die Ursache sein, warum unsere grossen Tonsetzer in ihren Compositionen diese unpunktirten Doppelvorschläge fast gar nicht oder doch nur sehr spärlich angewendet haben.

Als eine Seltenheit bemerken wir in Händel's Messias, bei *a*), und in Seb. Bach's chromatischer Fantasie, bei *b*), den aufsteigenden, kurzen Doppelvorschlag.



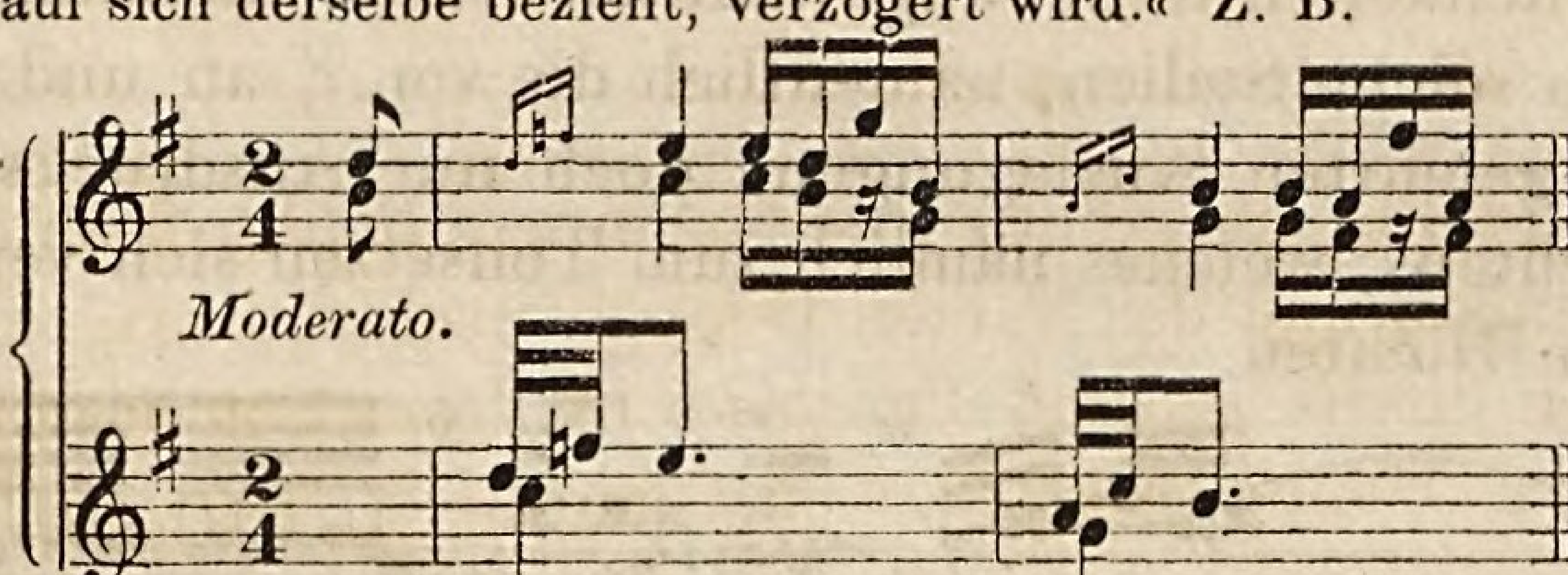
Haydn mag von diesem Doppelvorschlag, angedeutet wie bei *c*) und ausgeschrieben wie bei *d*), vielleicht nur in seinen frühern Werken Gebrauch gemacht haben.

Esdur-Sonate.

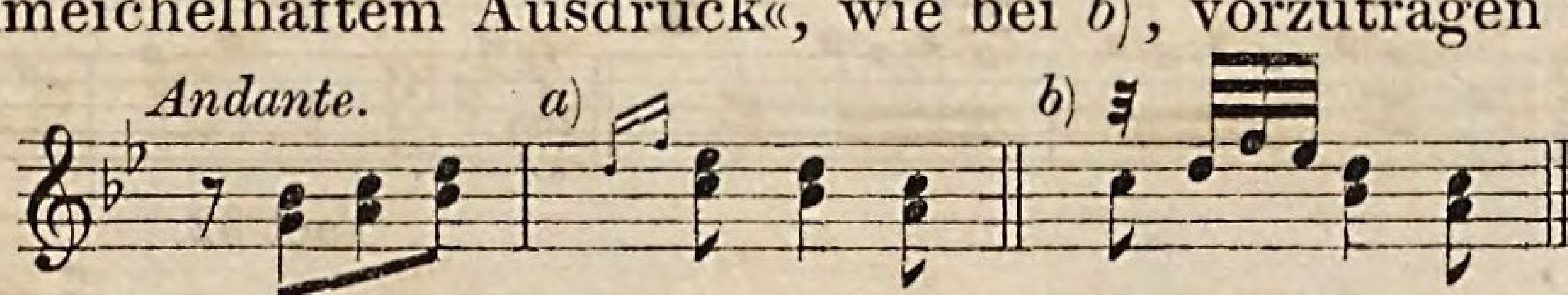


Mozart und Beethoven scheinen auch keinen Gefallen an gedachter V.-Manier gefunden zu haben; denn in deren Werken wird diese nur höchst selten angetroffen. Bei diesen Componisten vertritt vermuthlich der von ihnen häufig angewandte Doppelschlag von unten die Stelle des aufsteigenden, kurzen Doppelvorschlags, indem sie letzterm zu besserer Sangbarkeit einen Zwischenton beifügten, und nach E. Bach (s. dessen »Versuch etc.«) ist der Doppelschlag von unten (d. i. der von E. Bach gemeinte Schleifer von drei Nötchen, worauf hier im 5. und 6. Abschn. noch besonders Bezug genommen wird) »ein ausgefüllter Anschlag mit dem Terzen-Sprunge«.

(Marpurg:) »Wenn bei einem Doppelvorschlage mehrere Stimmen vorhanden sind, so müssen nicht die Gegenstimmen verzögert, sondern zugleich mit den Noten des Doppelvorschlages gegriffen werden, indem nur die Hauptnote, worauf sich derselbe bezieht, verzögert wird.« Z. B.



Der Doppelvorschlag wird, wie z. B. der Vorschlag, Vorhalt etc., in der Zeit der nachfolgenden Note, der sogenannten Hauptnote, ausgeführt, mag letztere entweder für sich allein oder im Doppelgriff oder Accord vorkommen. Wenn E. Bach in der 3. Aufl. seines »Versuchs etc.« angiebt, dass der (kurze) Doppelvorschlag, wie bei *a*), mit »schmeichelhaftem Ausdruck«, wie bei *b*), vorzutragen sei,

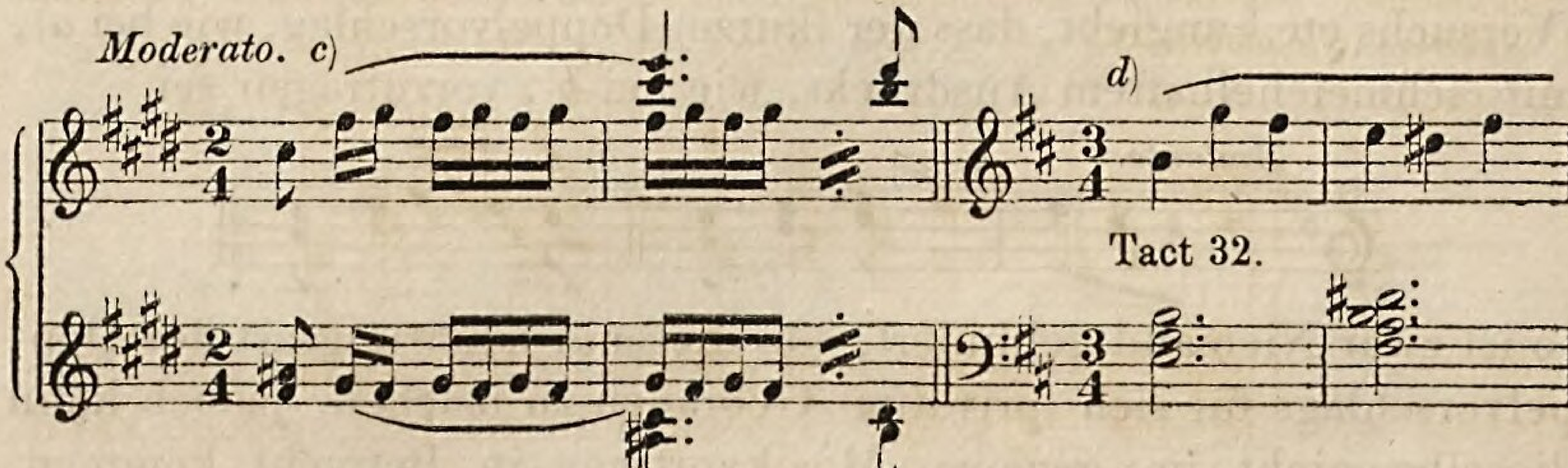


so ist zwar Niemand gehindert, von dieser Ausführungsart des Doppelvorschlags für sich (privatim) Gebrauch zu machen, jedoch kann dieselbe nicht im genauen Musikvortrage in Betracht kommen.

E. Bach hat hier durch diese regelwidrige Ausführungsart des Doppelvorschlages den herben Eintritt der Secunde (*c*—*d*) zu mildern gedacht, wodurch nun aber eine Figur entsteht, welche den Doppelvorschlag ganz unkenntlich werden lässt.

Hinsichtlich solcher Abänderungen können wir nun E. Bach nicht nachahmen, indem wir uns sonst der Gefahr aussetzen, der Verbesserungssucht etc. beschuldigt zu werden, wenngleich wir die in Werken grosser Meister vorkommenden Uebereilungen, missglückten Wagnisse etc. auf die schicklichste Weise zu beseitigen vermöchten. Wir dürfen wegen exacter Ausführung also nicht z. B. den 41. Tact in dem zart gehaltenen 2. Satz von Beethoven's Cmoll-Sonate, Op. 10, No. 1, bei *a*), wegen des jähen Secunden-Eintritts so abändern, wie bei *b*), und wenn ferner der Clavier-Schüler schon darüber schamroth wird, dass ihm der in beiden Händen vorkommende Octaven-Triller missglückt, indem die Hülfsnote des Trillers in der einen mit der Hauptnote desselben in der andern Hand zusammentrifft, so müssen wir dennoch die Stelle bei *c*), in Beethoven's Op. 90, im 2. Satz, geduldig so, wie dasteht, ausführen, gleichfalls so auch die bei *d*) in dessen Ddur-Sonate, Op. 10, Nr. 3, Menuett, und ferner auch so z. B. in dessen Sinfonia eroica, bei *e*), und Esdur-Sonate Op. 81, bei *f*), diesen Sechsklang (Undecimen-Accord) und Siebenklang (Terzdecimen-Accord), diese beiden Unmöglichkeiten in der angewandten Musik. Beiläufig bemerkt aber bleiben solche Stellen, namentlich die von *c*) an und ähnliche, trotz aller »gelehrten Auslegungen« doch nur Ausdrucksarten des sog. Tondichtens, welches nämlich zum Tonsetzen sich verhält, wie Reimen zum Dichten. —





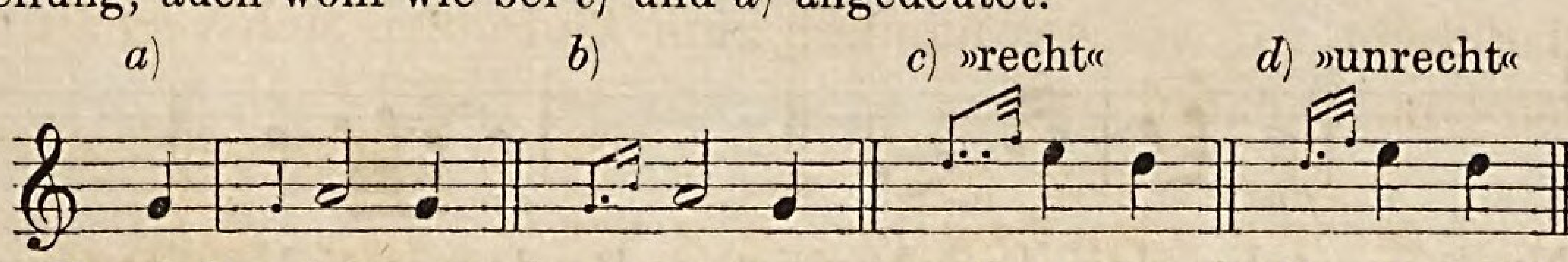


3. Der punktirte Doppelvorschlag,

auch der lange oder verlängerte Doppelvorschlag genannt, wird z. B. in veralteten (antiken) Werken durch zwei Nötchen angedeutet vorgefunden, von denen das erste punktirt ist, und welche Nötchen die beiden Secunden oder (in seltenen Fällen) die Terz oder Quarte etc. und die Secunde der Hauptnote bezeichnen.

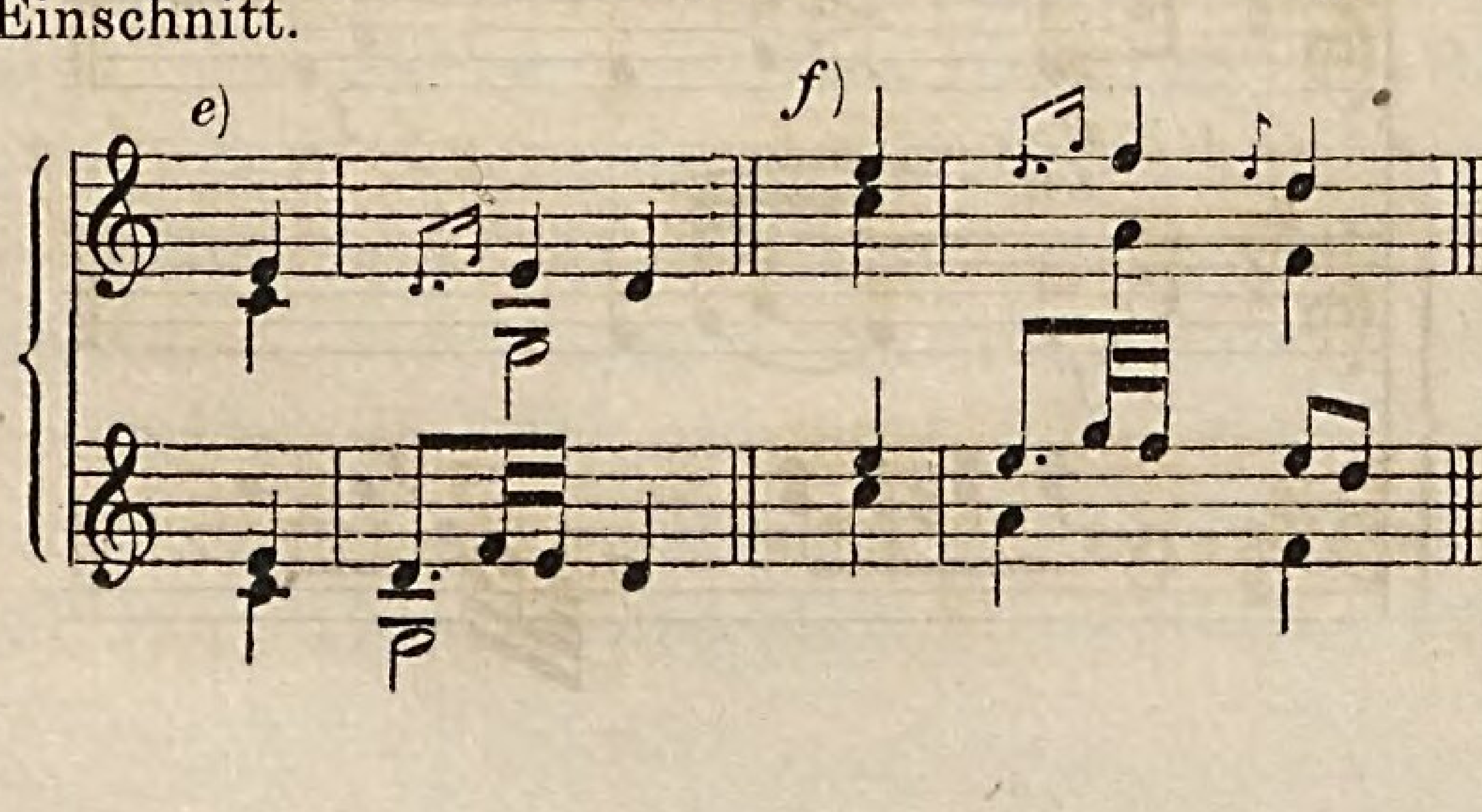
Ist der Name Doppelvorschlag dieser V.-Manier auch nicht angemessen, indem sie aus zwei Vorhalten, d. h. aus einem gewöhnlichen oder langen und einem verkürzten Vorhalte, besteht, so muss derselbe doch wegen der Unterscheidung der Doppelvorschläge beibehalten werden.

(E. Bach:) »Der Anschlag mit dem Punkte wird entweder durch einen Vorschlag von unten, wie bei *a*), oder durch die bei *b*) befindliche Vorstellung, auch wohl wie bei *c*) und *d*) angedeutet.

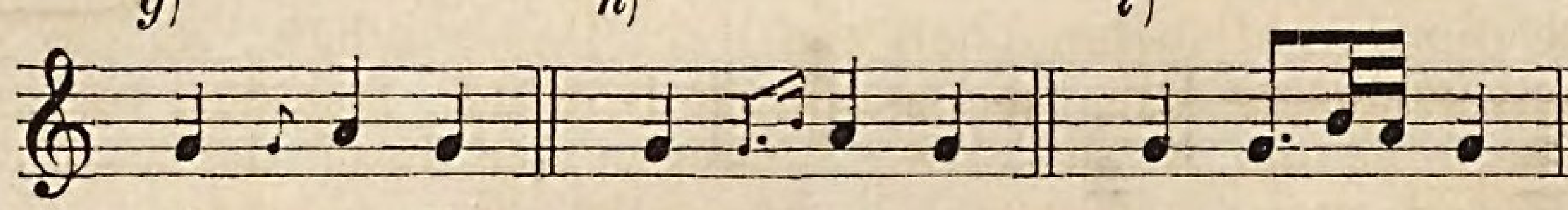


Er wird auf verschiedene Arten in den Tact eingetheilt. Der folgenden Note wird so viel von ihrer Geltung abgezogen, als der Anschlag beträgt.

Dieser Anschlag kommt in geschwinden Sachen niemals vor. Er wird mit Nutzen bei affectuösen Stellen gebraucht. Sein Sitz ist theils bei einer wiederholten, bei *e*), theils bei einer um eine Secunde gestiegenen Note, bei *f*), welche in beiden Fällen hernach durch einen Vorschlag, wie bei *f*), oder ohne denselben, wie bei *e*), heruntersteigen muss. Das Exempel bei *e*) ist oft im *Adagio* ein Einschnitt.

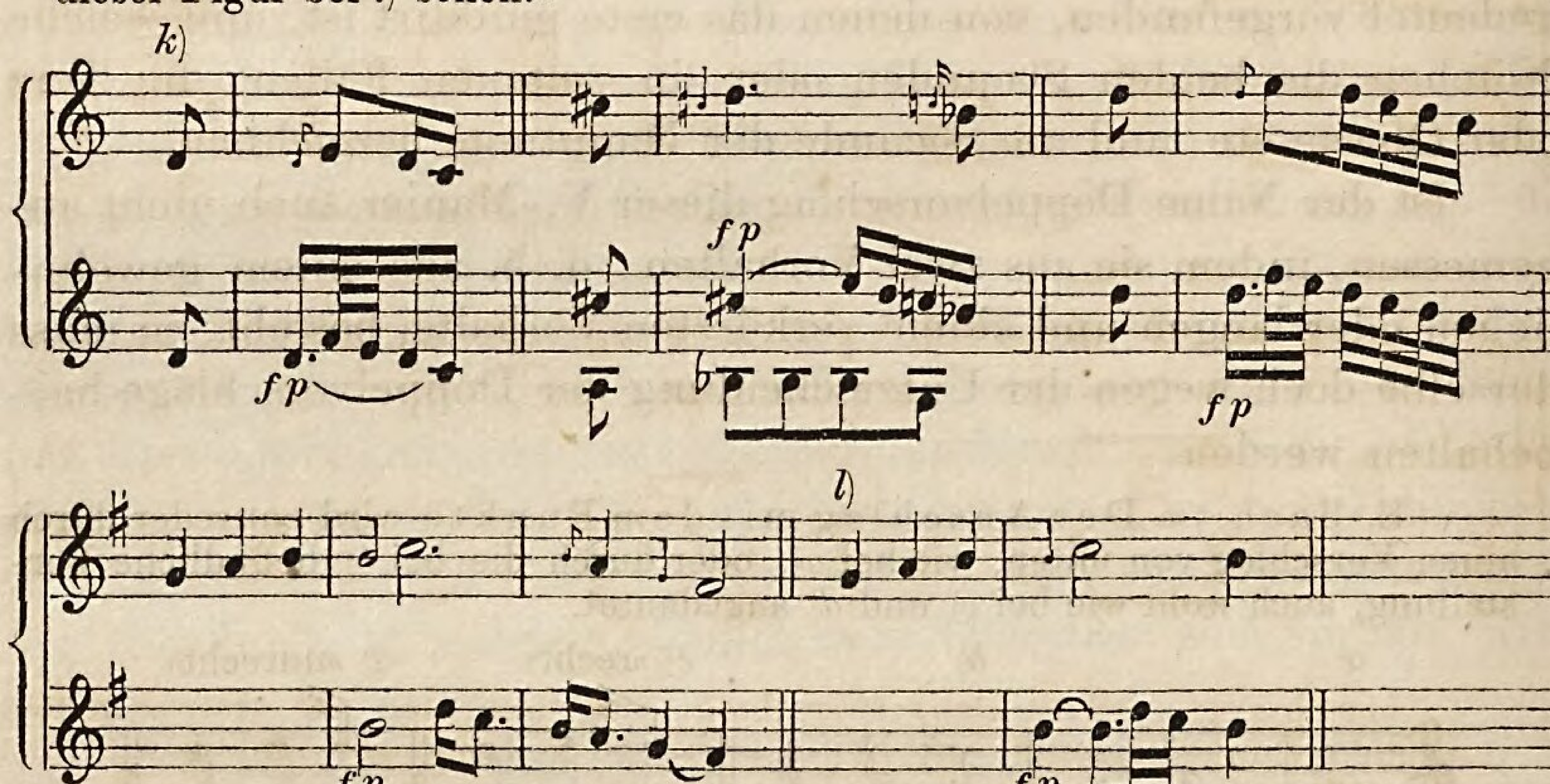


Man kann wegen des Anbringens dieser Manier nicht leicht fehlen, sobald man ihren Ursprung erwäget. Wenn eine Note durch einen veränderlichen Vorschlag von unten um eine Secunde hinaufgehet, wie bei *g*), und, ehe die folgende Note angeschlagen wird, ein neuer kurzer Vorschlag von oben dazu kommt, wie bei *h*), so entstehet zwischen diesen zwei Vorschlägen ein Punkt und folglich unsere Manier bei *i*). Nur ist die Nothwendigkeit dabei, dass nachher eine oder mehrere Noten heruntersteigen müssen.



Bei dem Vortrage dieses Anschlages ist zu merken, dass die erste kleine Note vor dem Punkte jederzeit stark und die andere mit der Hauptnote schwach angeschlagen werden. Die letzte kleine Note wird so kurz als möglich an die Hauptnote gehängt und alle drei werden geschleift.

Bei *k*) sehen wir noch mehrere Exempel mit ihrer Ausführung. Bei der Andeutung dieser Manier habe ich mit Fleiss die Art, um sie kennen zu lernen, beibehalten, vermöge welcher man diese Manier durch einen blossen Vorschlag nicht deutlich genug andeutet. Je mehr Affect der Gedanke enthält und je langsamer das Tempo ist, desto länger hält man den Punkt, wie wir unter dieser Figur bei *l*) sehen.«



Nach vorstehenden Angaben ist z. B. der angedeutete, punktirte Doppelvorschlag in der vierten Sonate der »Probe-Exempel«, welche E. Bach seinem »Versuch etc.« beigefügt hat, folgender Art auszuführen:



(Türk:) »Der lange oder punktirte Anschlag oder Doppelvorschlag steht ebenfalls wie der kurze (s. oben) vor steigenden Secunden, wenn die Melodie wieder fällt, wie bei *a*); etwas seltner vor wiederholten Noten, wie bei *b*) und übermässigen Quartensprüngen, wie bei *c*). Aber nie kann diese Manier vor einer durchgehenden Note stattfinden, daher wäre der Doppelvorschlag in dem Beispiele bei *d*) schlecht angebracht.

Die eigentliche Dauer dieser Manier lässt sich nicht immer ganz genau bestimmen; indess habe ich die gewöhnliche Geltung derselben unten bei *e*) angezeigt. Man sieht daraus, dass die Hauptnote selbst nie über die Hälfte, gemeinlich nur den kleinsten Theil von ihrer Dauer erhält, da der erste Ton des Doppelvorschlages, oder das punktirte Nötchen, fast den völligen Werth der Hauptnote bekommt. Je kürzer hingegen der durch das zweite Nötchen bestimmte Ton angegeben wird, je besser ist die Ausführung. Auch kann diese Manier in langsamer oder sehr gemässigter Bewegung vorkommen, weil sie jederzeit eine mehr oder weniger langsame Ausführung erfordert, je nachdem der in einem Tonstücke herrschende Affect mehr oder weniger zärtlich, traurig etc. ist.«

a) *b*) *c*) *d*)



e)



(Marpurg:) »Der Doppelvorschlag, darinnen man das erste Nötchen mit einem Punkt begleitet, wie bei *a*), wird allezeit mit gewöhnlichen Noten angezeigt, und so geschrieben, wie er eingetheilt werden soll, nämlich wie bei *b*). Die Schreibart mit dem Punkt bei kleinen Nötchen ist der Mühe des Nachsinnens unterworfen. Man hält sich und Andere damit auf.«

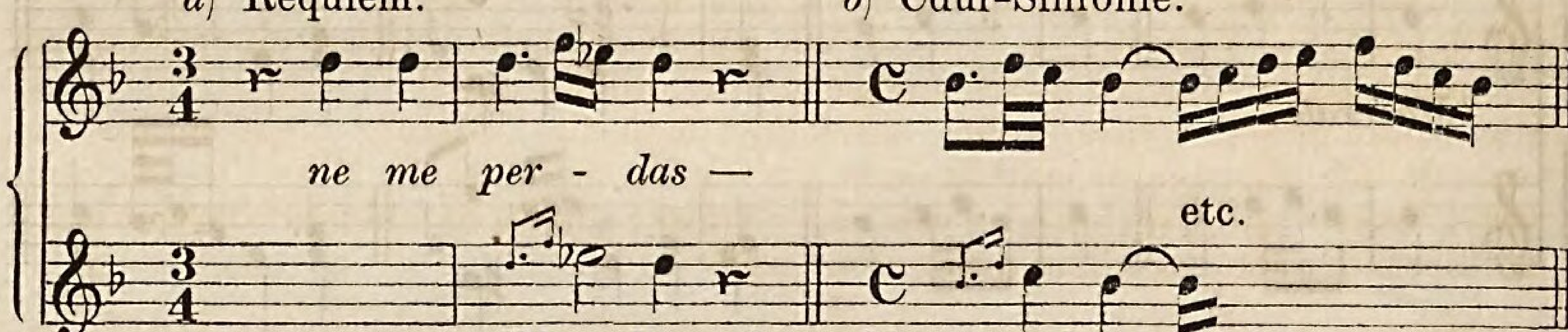
a) *b*)



Aus leicht ermesslichen Gründen haben sowohl die jetzigen als auch diejenigen ältern Componisten, deren Werke immer noch beliebt sind, diesen Doppelvorschlag weder auf letztere Art, mit zwei Nötchen etc., aber noch viel weniger mit einem Vorhaltsnötchen angedeutet. Wenn daher derselbe nun auch nicht angedeutet, so möchte er aber gewiss doch ausgeschrieben z. B. in Händel's, Seb. Bach's und Haydn's Compositionen vermuthet werden können,

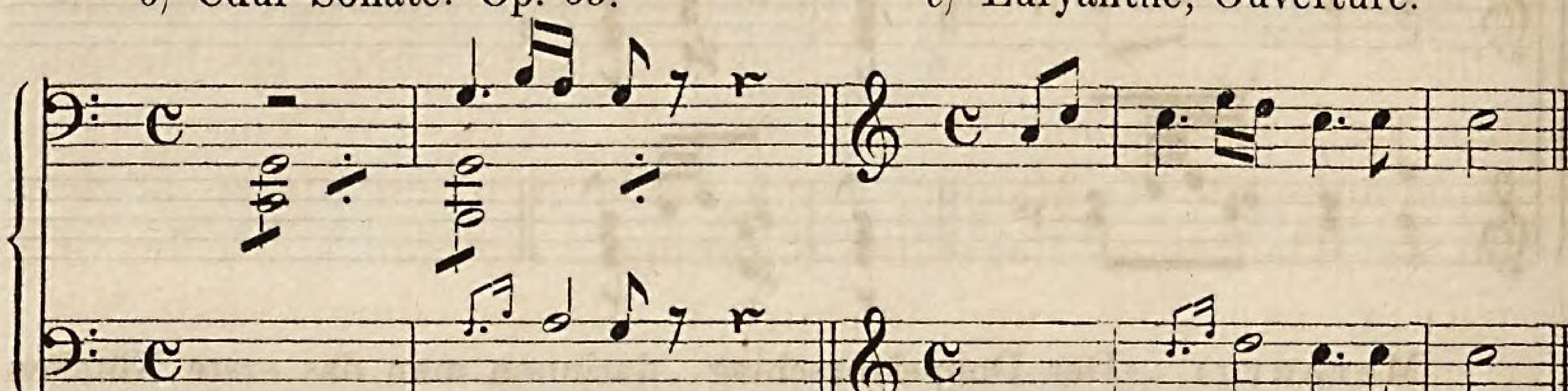
indem hierin die sehr ähnliche V.-Manier, nämlich der ausgeschriebene punktirte Schleifer (s. 5. Abschn.) häufig vorkommt. Dem Verfasser vielleicht nur ist es nicht gelungen, in jenen Compositionen einen ausgeschriebenen punktirten Doppelvorschlag aufzufinden. Vermuthlich aber haben jene Componisten diesen Doppelvorschlag (gleich dem Vorhalt vor der Haupt-Cadenz) seiner »schmachtenden« Natur wegen nicht angewendet. Dagegen aber haben von demselben z. B. Mozart, bei *a*), Beethoven, bei *b*), C. M. v. Weber, bei *c*) etc. oft Gebrauch gemacht und ihn, wie die erste Notenreihe enthält, geschrieben. Letztgenannter Componist hat diesen Doppelvorschlag auch so, wie bei *d*), auszudrücken gesucht, wie er auch ferner noch auf die nicht empfehlenswerthe Art, wie bei *e*) und *f*), geschrieben vorgefunden wird. [1]

a) Requiem. *b*) Cdur-Sinfonie.



Diese Doppelvorschläge würden in Nötchen angedeutet

b) Cdur-Sonate. Op. 53. *c*) Euryanthe, Ouverture.



so aussehen.

d) Freischütz-Ouverture. *e*) Hummel's Clavier-Schule. *f*) Mendelssohn-Bartholdy.



(Als Nachschlag.)

Am Schlusse dieses Abschnitts sei noch bemerkt, dass in der Singschule des Conservatoriums der Musik zu Paris unter Doppelvorschlag eine andere als die hier erläuterte V.-Manier, nämlich der Schleifer [2] (s. 5. Abschn.) verstanden wird, wie hier folgt:

1) S. den absteigenden punktirten Doppelvorschlag im 5. Abschn. bei einem Notenbeispiel von Haydn.

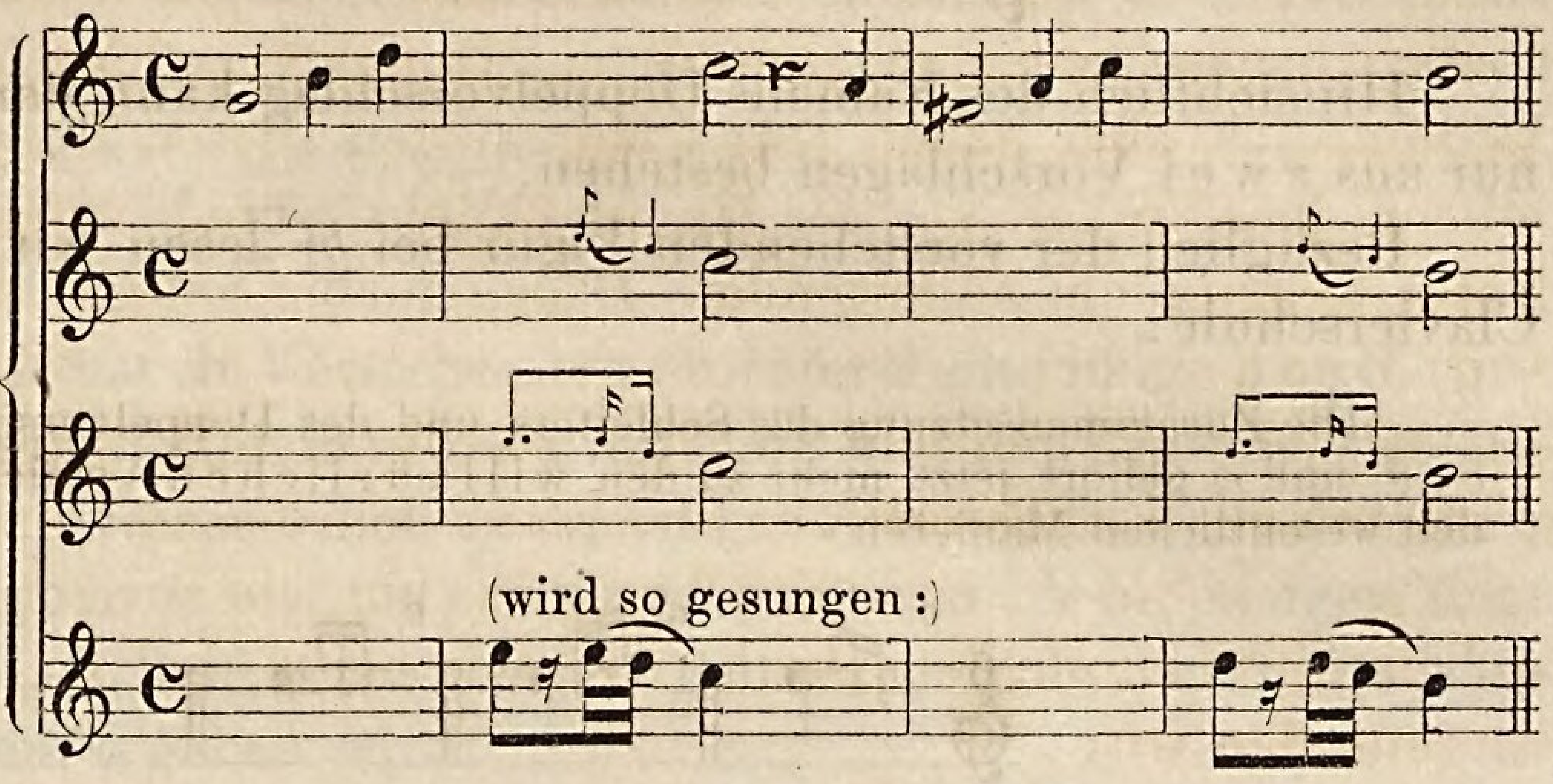
2) In der Schule von Moscheles und Fétis wird sowohl der Doppelvorschlag als auch der Schleifer sonderbarer Weise der halbe Doppelschlag oder *demigroupette* genannt.

»Man braucht auch im Gesange eine Manier, welche dadurch entsteht, dass man zu dem Vorschlage noch einen Vorschlag setzt, welche man Doppelvorschlag[1] oder Doppel-Appoggiatur nennen kann.« Z. B.

»Einfache Stelle :«

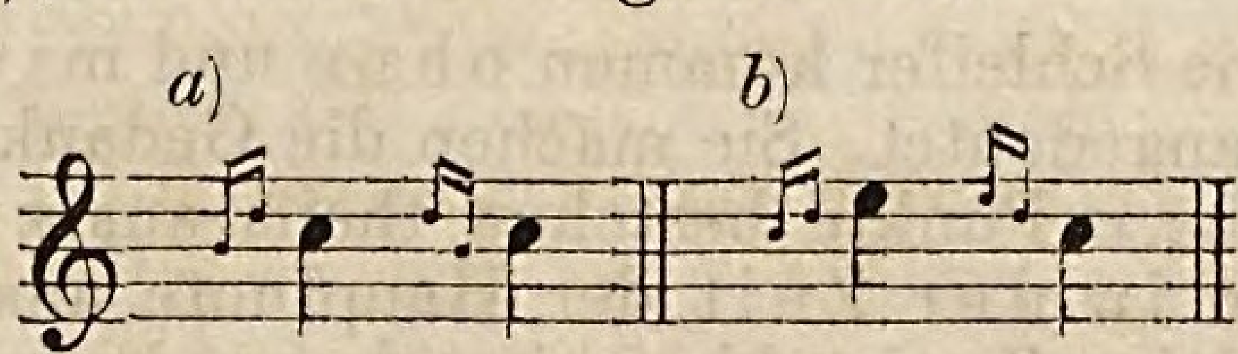
»Mit Doppelvorschlag :«

»Ausführung :«



»Diese Stelle geschmackvoll und angenehm vorzutragen, muss die Stimme auf dem ersten Vorschlag ruhen, diesen von dem zweiten durch einen äusserst leichten, kaum hörbaren Athemabsatz lösen und schnell über die dritte zur Hauptnote gleiten. Gewöhnlich bezeichnet man diese Manier nicht so wie im vorstehenden Beispiele; man braucht nur die kleine, einfache Note. Der Lehrer von Einsicht und Geschmack muss den Schülern die Stellen bemerkbar machen, wo dieser Doppelvorschlag anwendbar ist.«

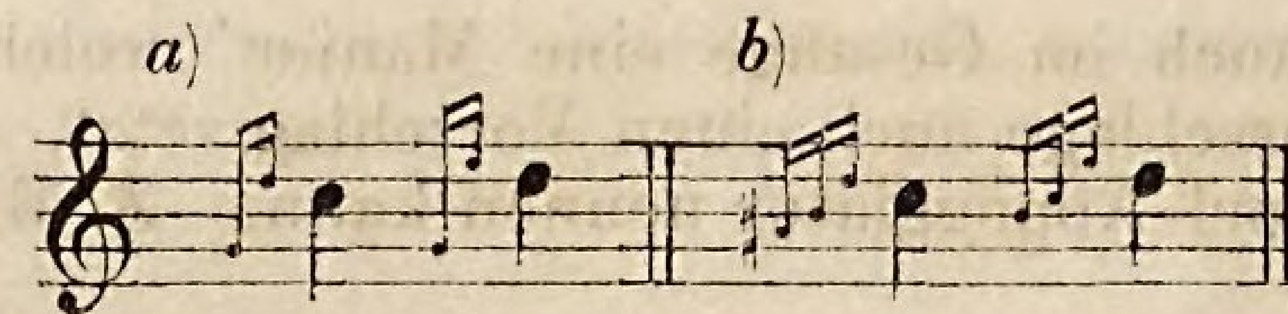
Wenn es auch nicht unrichtig ist, zwei aufeinanderfolgende Vorschläge mit dem Namen Doppelvorschlag zu bezeichnen, so sind doch in der deutschen Musik, je nach den verschiedenen Verhältnissen dieser Vorschlagsnötchen zu ihrer Hauptnote, auch verschiedene Namen dafür vorhanden. Daher wird z. B. die aus zwei Vorschlägen zusammengesetzte V.-Manier, deren beide Nötchen die zu beiden Seiten der Hauptnote liegenden Secunden bezeichnen, wie bei *a)*, Doppelvorschlag, und diejenige V.-Manier, deren beide Nötchen dagegen die nächsten, von der einen oder der andern Seite der Hauptnote gedachten Intervalle, d. h. Terz und Secunde, ausdrücken, wie bei *b)*, Schleifer genannt.



Ferner ist in dem Universal-Lexicon der Tonkunst, red. von G. Schilling, unter Artikel Doppelvorschlag angegeben:

»Diese Verzierung besteht darin, dass einem Tone der Melodie der höhere und tiefere Nebenton vorgesetzt wird, wie bei *a)*. Statt des einen nächstliegenden Nebentones wird bisweilen auch ein entfernter, es werden auch wohl deren zwei genommen, wie bei *b)*.

1) Merkenswerth ist, dass genannte Schule der in diesem Abschnitt erläuterten V.-Manier nicht erwähnt, da doch in französischer ebenso wie in deutscher Musik z. B. der kurze Doppelvorschlag angewendet wird.



Hinsichtlich des Namens Doppelvorschlag kann derselbe immer nur aus zwei Vorschlägen bestehen. —

Bezüglich der vorstehenden Figur bei *b*) lesen wir in Türk's Clavierschule:

»Die Zusammensetzung des Schleifers und des Doppelvorschlages wie bei *c*), *d*) und *e*) gehört jetzt mehr zu den willkürlichen Verzierungen, als zu den wesentlichen Manieren.«



Fünfter Abschnitt.

Der Schleifer[1].

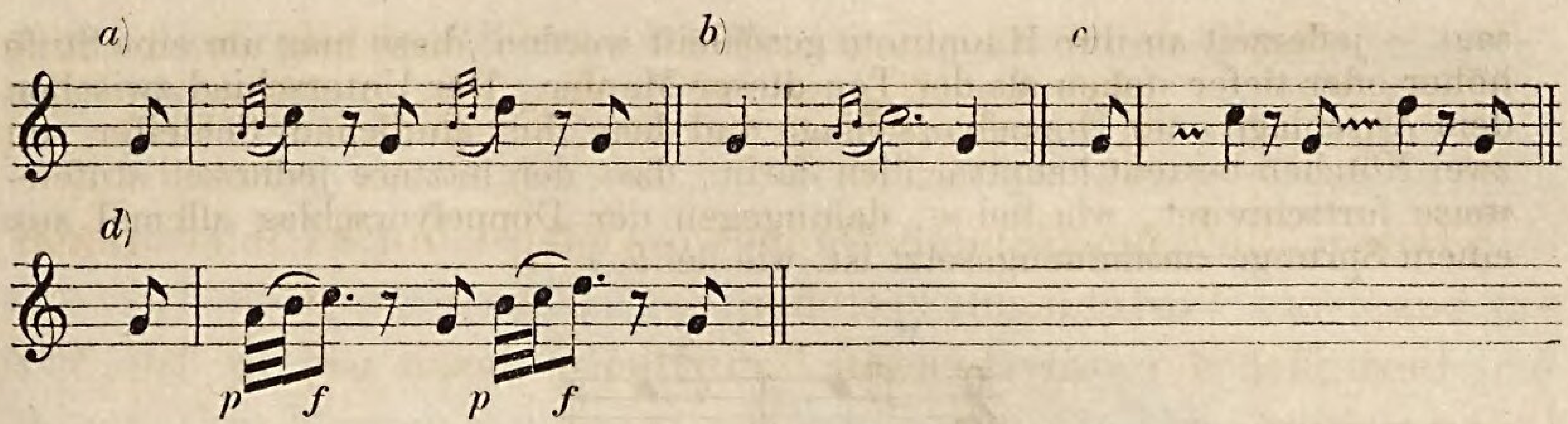
Mit vorstehendem Ausdruck wird diejenige wesentliche, einfache V.-Manier bezeichnet, welche mehrentheils durch zwei, in der Zeit der nachfolgenden Hauptnote auszuführende Nötchen angedeutet wird, und welche sich zu jener Hauptnote (sei es in der Tonleiter auf- oder abwärts) als deren Terz und Secunde verhalten. Ehedem wurde statt jener Nötchen ein auf- oder abwärts gerichteter, schräger Strich (⟋ ⟍), mehr aber noch der sog. Custos (⏦) zwischen zwei Melodienoten angewendet.

(E. Bach:) »Die Schleifer kommen ohne und mit Punkte vor. Ihr Vortrag liegt im Worte angedeutet. Sie machen die Gedanken fliessend.

Die Schleifer ohne Punkte bestehen theils aus zwei, theils aus drei Nötchen, welche man in der Zeit der Hauptnote anschlägt. Die erstern werden durch zwei kleine Zweiunddreissigstel angedeutet, wie bei *a*). Im Allabreve-Tacte, wie bei *b*), können es auch Sechszehntel sein. Man findet diese Manier bisweilen so bezeichnet, wie wir bei *c*) sehen. Oft wird sie auch mit ihrer Ausführung, wie bei *d*), ausgeschrieben.

Die Schleifer von zwei Nötchen unterscheiden sich noch von denen mit drei Nötchen auf zweierlei Art; 1. kommen jene allzeit vor einem Sprunge vor, wo sie die Intervalle dazwischen ausfüllen, wie bei *c*), diese hingegen, wie wir bald sehen werden, kommen auch ausser diesem vor; 2. werden jene allzeit geschwinde gespielt, wie bei *d*), diese aber nicht.«

1) Ital. *Appoggiatura doppia.* Siehe die Schriftstelle aus der Singschule des Conservatoriums zu Paris im vorigen und in diesem Abschnitt.

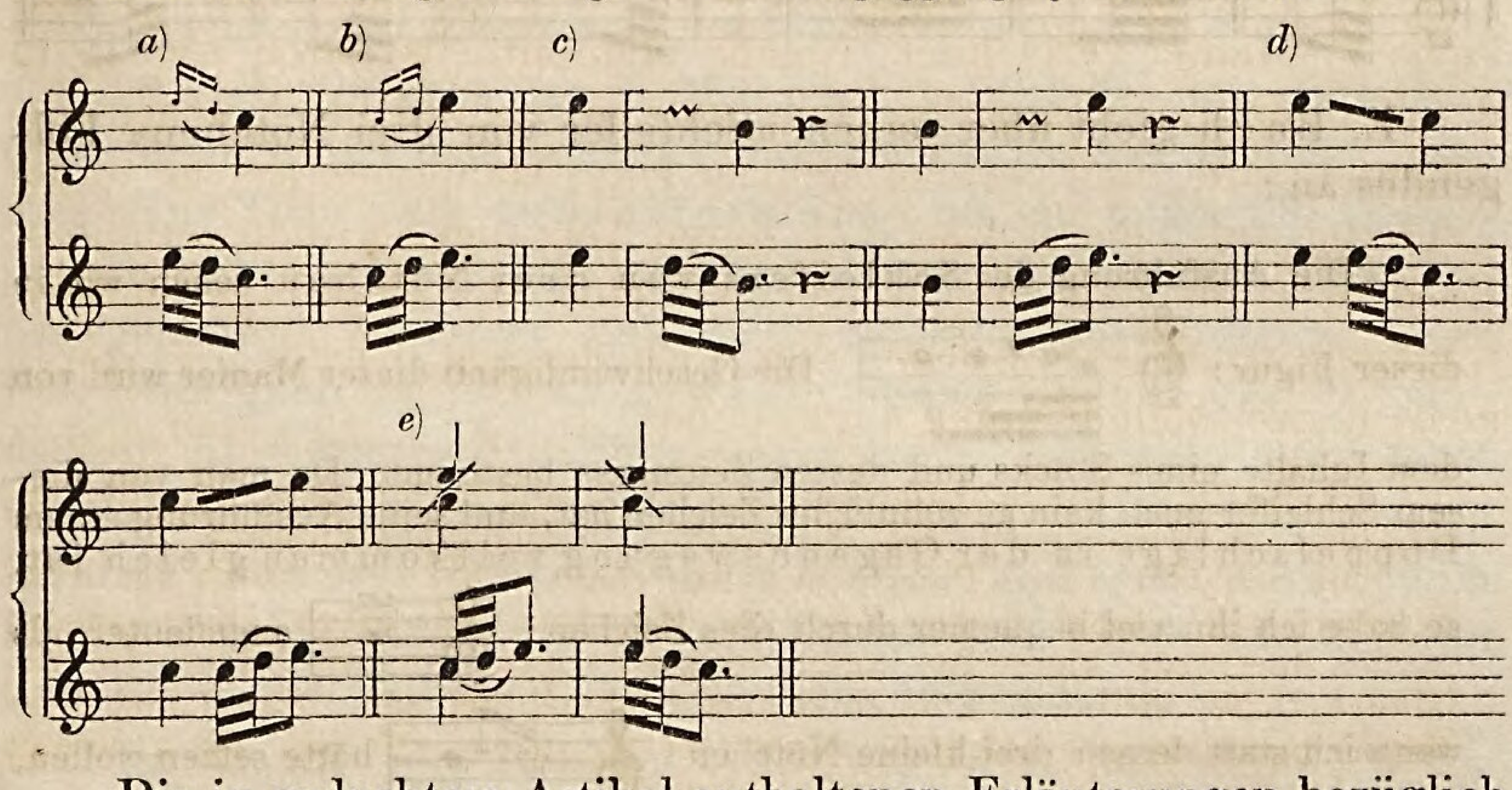


E. Bach hat in Vorstehendem in sofern eine irrige Angabe gemacht, als sein »Schleifer von drei Nötchen« ganz genau dieselbe V.-Manier ist, welche schon zu damaliger Zeit der Doppelschlag in der Gegenbewegung oder (wie auch noch in jetziger Zeit) der Doppelschlag von unten genannt wurde, und wie sich aus Folgendem ergeben wird.

(Marpurg:) »Wenn ein angeschlossener Accent oder Vorschlag mit einer Note aus dem nächstvorhergehenden Grade vermehrt wird, so nennt man dieses einen Schleifer[1], und kann selbiger von oben nach unten, wie bei *a*), oder von unten nach oben, wie bei *b*), gemacht werden.

In der Schreibart wird der Schleifer, wenn er nicht ordentlich mit den andern Noten gleich ausgeschrieben, oder wenn er nicht mit den kleinen Hülfsnötchen angezeigt ist, öfters durch einen Custos, wie bei *c*), imgleichen durch einen kleinen schrägen Strich, wie bei *d*), angedeutet. In mehrstimmigen Gängen, wenn zwei Terzen durch den Schleifer zusammengehängt werden sollen, pflegt man sich dieser schrägen Linien, bei *e*), besser zu bedienen.

Von Schleifern, welche den Umfang einer Terz übersteigen, wird in dem Artikel von der Zergliederung oder dem Arpeggio gesprochen werden.«



Die in gedachtem Artikel enthaltenen Erläuterungen bezüglich der Schleifer, welche den Umfang einer Terz übersteigen, erfolgen hier weiter unten.

(Türk:) »Der Schleifer (*Coulé*) besteht aus zwei oder drei stufenweise steigenden oder fallenden Vorschlägen, welche — wie schon die Benennung

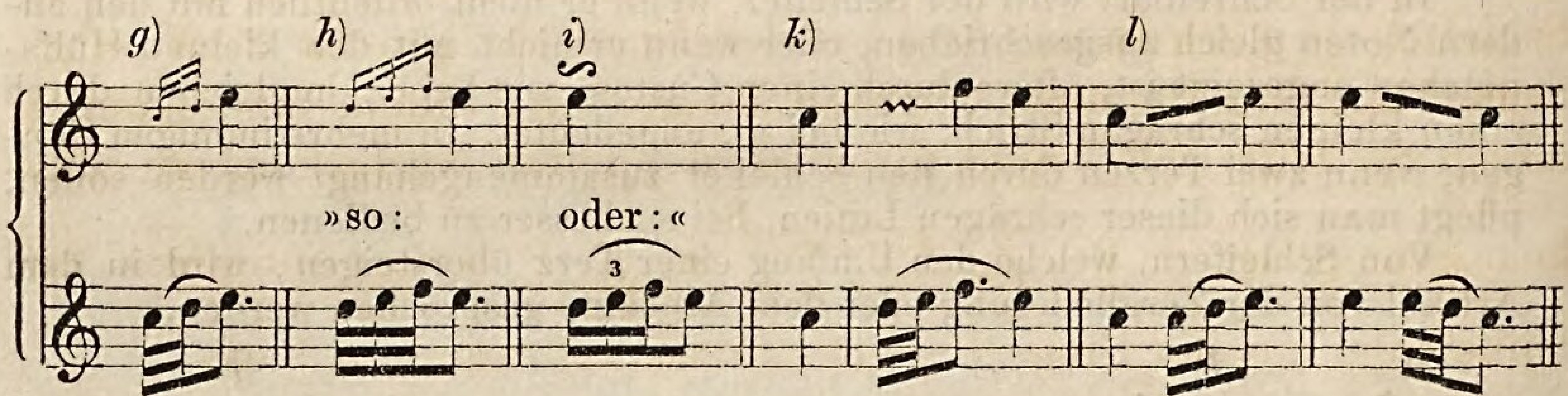
1) *Flatté* in Marpurg's Anleitung in franz. Sprache genannt.

sagt — jederzeit an ihre Hauptnote geschleift werden, diese mag um eine Stufe höher oder tiefer stehen als der Ton dieser Manier. Der Unterschied zwischen dem Anschlage oder Doppelvorschlage und dem (ihm ähnlichen) Schleifer von zwei Nötchen besteht hauptsächlich darin, dass der letztere jederzeit stufenweise fortschreitet, wie bei *a*), dahingegen der Doppelvorschlag allemal aus einem Sprunge zusammengesetzt ist, wie bei *b*).«

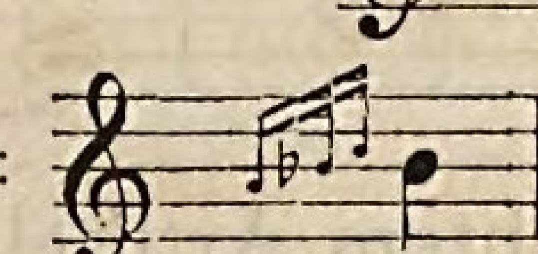


(Türk:) »Es giebt zwei Hauptarten von Schleifern, nämlich kurze oder unpunktirte, und lange oder punktirte. Die erste Art besteht entweder aus zwei, bei *g*), oder aus drei kurzen Vorschlägen, bei *h*), welche gewöhnlich durch kleine Nötchen angedeutet werden. Doch hat E. Bach zur Bezeichnung des Schleifers von drei Tönen, statt der kleinen Nötchen, das Zeichen bei *i*) eingeführt, »weil diese Manier, wie er anmerkt, einem Doppelschlage in der Gegenbewegung vollkommen gleich ist«. Andere nennen diesen Schleifer einen aufsteigenden oder umgekehrten Doppelschlag.

Die Bezeichnung des Schleifers durch ⁓ und ⁄ oder ⁀ bei *k*) und *l*) ist gegenwärtig in Deutschland gar nicht mehr oder äusserst selten üblich, und aus verschiedenen Gründen[1] auch eben nicht zu empfehlen.«



E. Bach giebt über seinen »Schleifer von drei Nötchen« Folgendes an:

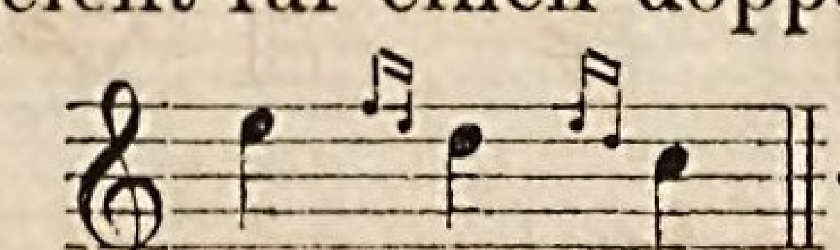
»Die Ausführung des Schleifers von drei Nötchen sehen wir in dieser Figur: . Die Geschwindigkeit dieser Manier wird von dem Inhalte eines Stücks und dessen Zeitmaass bestimmt. Da man von diesem Schleifer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und seine Ausführung einem Doppelschlage in der Gegenbewegung vollkommen gleich ist, so habe ich ihn viel bequemer durch dies Zeichen:  angedeutet, als wenn ich statt dessen drei kleine Nötchen:  hätte setzen wollen, wie man zuweilen antrifft. Das Auge kann unsere Bezeichnungsart leichter übersehen und die Noten bleiben in der Nähe beisammen.«

Da nun nach dieser Angabe der vermeintliche Schleifer von drei Nötchen dem Doppelschlage von unten vollkommen

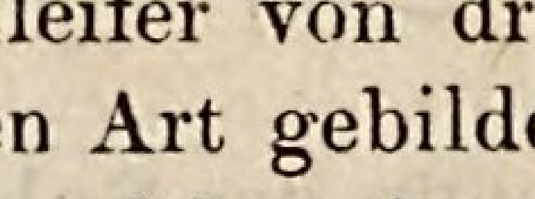
1) S. 1. u. 3. Abschnitt.

gleich, so findet das Weitere bei Erklärung des letztern im 6. Abschn. seine Erledigung.

Diejenige V.-Manier, welche E. Bach in seinem »Versuch etc.« Doppelschlag von unten zu nennen vorschlägt, ist der geschleifte Doppelschlag, (s. 6. Abschn.); aber von dem letztern sagt E. Bach nun wiederum: »Diese zeithero von Niemandem angemerkte Manier stellt in der Kürze einen Triller (mit dem Zusatz) von unten vor« etc. (S. 9. Abschn.)

Wenn nun auch unleugbar neben dem kurzen Schleifer von unten ein solcher von oben in der Musik besteht, und dieser von jenem hinsichtlich des Wohlklanges nicht unterschieden ist, (wie sich u. A. daran erweist, dass z. B. Händel und Seb. Bach beide Schleifer ausgeschriebener Weise häufig anwendeten, und ferner auch Mozart letztern fast durchgängig als Motiv im Geigen-Accompagnement des »Confutatis etc.« in seinem Requiem sich bedient hat), so hat doch E. Bach wahrscheinlich den kurzen Schleifer von oben aus dem bei den Nachschlägen im 2. Abschn. bemerkten Grunde nicht anerkennen wollen, indem man nämlich diesen Schleifer sehr leicht für einen doppelten Nachschlag zu nehmen geneigt ist, z. B. . (S. weiter unten das Notenbeispiel aus der Singschule des Conservatoriums zu Paris.)

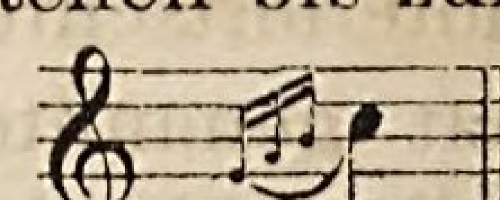
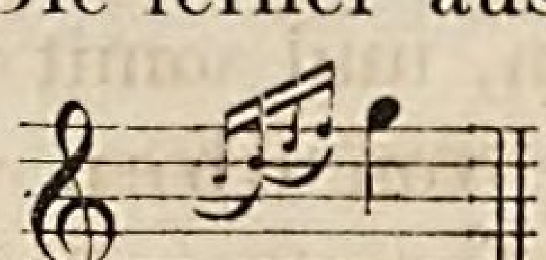
Ist auch übrigens der E. Bach'sche »Schleifer von drei Nötchen« nicht in der dem Schleifer entsprechenden Art gebildet, also dass seine Töne nicht tonleiterweise bis zur folgenden Hauptnote fortschreiten, sondern dass sein letzter Ton abwärts führt, so hat genannter Verfasser sich doch vor der Beschuldigung einer Folgewidrigkeit zu wahren gewusst, indem er nur das Vorhandensein eines kurzen Schleifers von unten zugesteht, denn sonst würde man ebenfalls aus dem Schleifer von oben folgerichtig einen »Schleifer von drei Nötchen« bilden können, und somit wären durch E. Bach beide Doppelschläge, sowohl der von oben wie der von unten, in »Schleifer von drei Nötchen« aufgegangen. —

Eine häufig vorgefundene, vorschlagsweise auszuführende Figur, welche dem Begriff von Schleifer besser als der E. Bach'sche Schleifer von drei Nötchen entspricht, ist diese: . Es ist leicht möglich, dass E. Bach den Namen »Schleifer von drei Nötchen«, statt auf die vorstehende Figur, nur missverständlicher Weise auf die des Doppelschlages von unten bezogen hat.

(Marpurg:) »Wenn man den Schleifer in der Zergliederung anbringt, so nennt man solches eine accentuirte Zergliederung oder Brechung (Arpeggio). Dieser Schleifer aber wird hier durch einen halben Bogen vor den beiden zu schleifenden Noten angezeigt, und ob solcher von oben nach unten oder von unten nach oben geschehen soll, wird an dem Zeichen der Brechung erkannt. Fängt die Zergliederung von unten an, so bekommt die unterste Note einen Querstrich, wie bei a^1), welchen im entgegengesetzten Fall die oberste, wie bei a^2), erhält. Wenn zwei halbe Bogen vorhanden sind, wie bei *b*), so bedeutet solches zwei Schleifer in demselben Satze. Wenn der halbe Bogen vor zwei Noten steht, die zusammen eine Quarte ausmachen, so pflegt man alle dazwischenliegenden Nebennoten mitzunehmen, wie bei *c*). Sowohl der Schleifer mit der Terz als mit der Quarte wird auch mit kleinen Nötchen öfters angezeigt, wie bei *d*) und *e*).«





Da nun der Schleifer immer nur aus zwei Tönen besteht, so nennen wir die obengedachte Figur, deren drei Nötchen bis zur folgenden Hauptnote tonleiterweise fortschreiten, z. B.  und welche dadurch entstanden ist, dass bei einer arpeggirten Quarte die Zwischentöne mitgenommen wurden: den **Schleifer mit hinzugefügter Terz.** Die ferner aus vier Nötchen in gleicher Art gebildete Figur, z. B.  und welche daraus hervorgegangen ist, dass in einem terzweise liegenden Dreiklange (s. oben) die Intervalle durch Zwischentöne verbunden wurden, betrachten wir als eine aus zwei auf einander folgenden Schleifern zusammengesetzte V.-Manier.

Von beiden genannten V.-Manieren, welche wie alle Schleifer (s. unten) in der Zeit der nachfolgenden Hauptnote ausgeführt werden, ist jedoch der Schleifer mit hinzugefügter Terz am bekanntesten und kommt z. B. vor in:

Boieldieu's Ouverture: Calif von Bagdad.



Meyerbeer's Robert.



Ferner finden wir denselben mit kurzen Schleifern in einer Reihe in:

Mozart's Figaro, Arie des Basilio.



Da diese in kleinen Nötchen geschriebene Figur, welche mehrentheils nur zu Anfange eines Tactes vorkommt, in der Zeit der folgenden Hauptnote ausgeführt werden, und mit den die Hauptnote begleitenden Stimmen zugleich eintreten muss, so sind jedoch solche Stellen, wie bei *a*), wie sie häufig in manchen Clavier-Arrangements etc. vorgefunden werden (des guten Fingersatzes wegen) unausführbar. Es ist daher nicht einerlei, ob solche Figur in gewöhnlichen Noten geschrieben und in den Auftact gestellt wird, wie bei *b*), oder mit kleinen Nötchen angedeutet im Niederschlag steht, wie bei *c*); denn letztere Stelle wird, wie bei *d*), ausgeführt.

In Bezug auf die Figur bei *b*) wird es auf dem Clavier der linken Hand, wegen der grössern Spannung zwischen dem 2. und 5. Finger, schwerer als der rechten zwischen dem 1. und 4. Finger, diese Figur an die folgende Note zu schleifen, und es ist in dieser Hinsicht die 32. Etude von J. B. Cramer, bei *e*), eine gute Uebung für die linke Hand.



Es giebt drei Arten von Schleifern. Diese sind 1. der kurze oder unpunktirte, 2. der lange oder punktirte Schleifer, 3. der (verdoppelte oder) Doppel-Schleifer.

1. Der kurze oder unpunktirte Schleifer.

Dieser besteht aus zwei Vorschlägen, welche derartig zusammengesetzt sind, dass einem von unten oder von oben auf die nachfolgende Hauptnote kommenden Vorschlage noch ein um eine Stufe tieferer oder höherer Ton als Vorschlag vorangeht.

(Türk:) »Der unpunktirte Schleifer kommt im Auf- *a*) und Absteigen *b*) vor; doch ist die letztere Art etwas seltener. In beiden Fällen wird er gebraucht, um dadurch vorzüglich die Lebhaftigkeit zu vermehren; daher muss

diese Manier, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, geschwind gespielt werden *c*).

Am häufigsten bringt man den Schleifer bei einem Quartensprunge an *d*), besonders wenn die folgende Note tiefer *e*) oder wenigstens nicht höher *f*) steht, als die Hauptnote selbst. Ausserdem findet er auch vor mehreren steigenden *g*) und fallenden Secunden *h*) statt. Doch wird er in ähnlichen Fällen meistentheils ausgeschrieben, wie bei +. Vor steigenden Quinten *i*) und Sexten *c*) etc. kann diese Manier ebenfalls angebracht werden, jedoch am schicklichsten in Tonstücken von lebhaftem etc. Charakter. — Auch verdient angemerkt zu werden, dass man den kurzen Schleifer auf dem guten und schlechten Tacttheile, aber freilich nicht vor einer ganz unwichtigen Note, anzuwenden pflegt.«





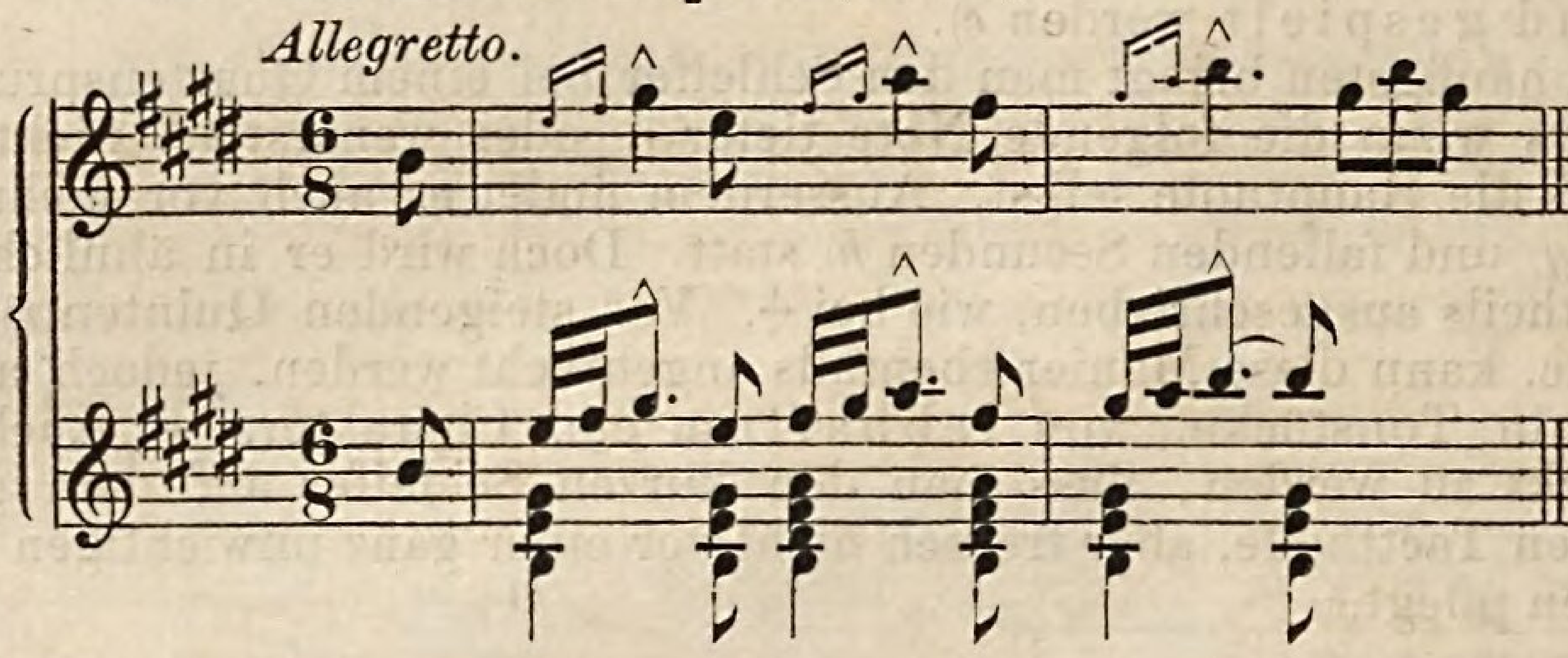
Da besonders im Gesangssatz diese V.-Manier aus gewissen Gründen etwas weniger schnell ausgeführt wird, so haben sich die Accompagnirenden in betreffenden Fällen der Singstimme anzubequemen. Z. B.

Mozart's Don Juan.



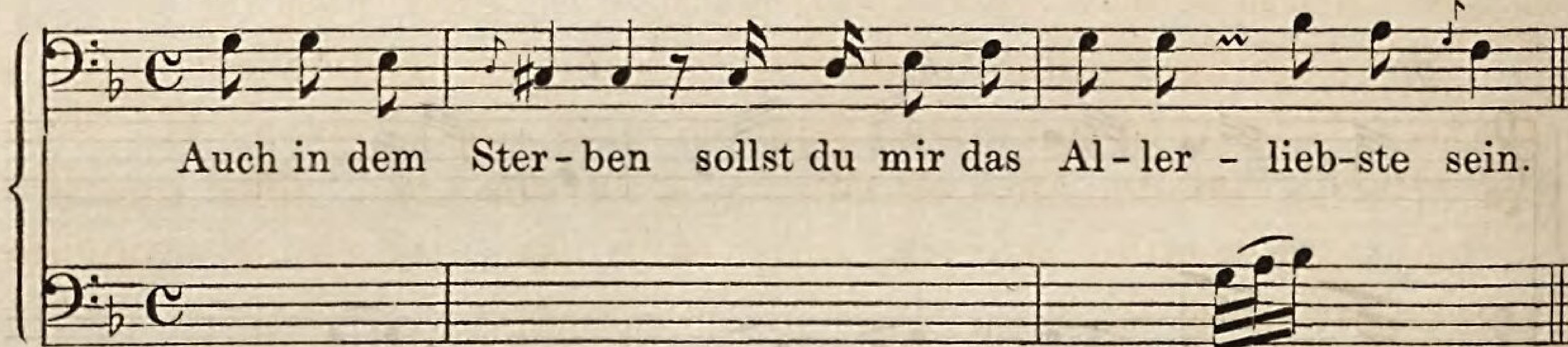
Sehr oft versehen die Componisten die Hauptnote dieses Schleifers mit einem Druckzeichen (Accent oder sog. Drücker), z. B.

D. Steibelt's Rondo past. (Sturm).

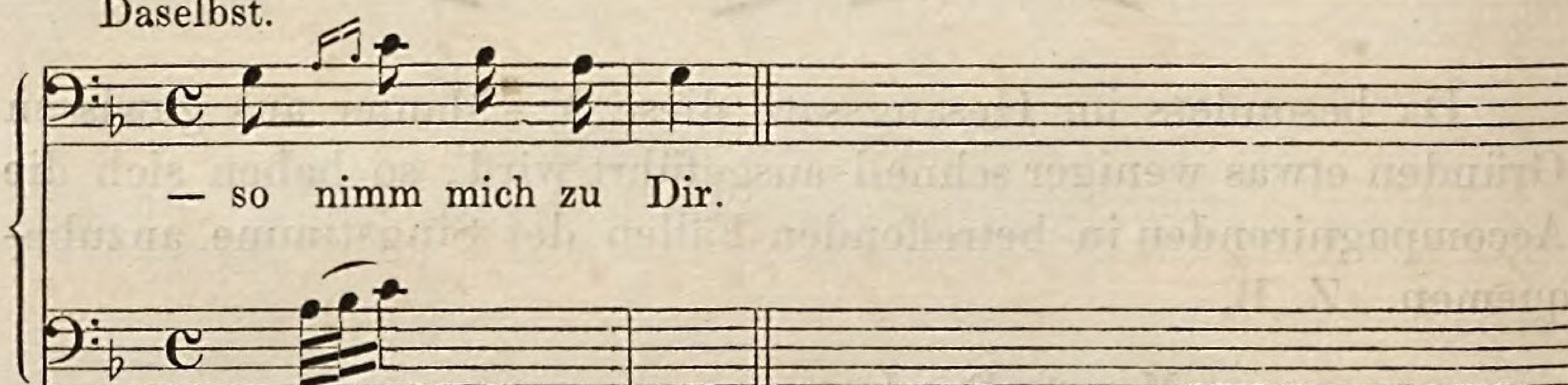


Wie an den nachfolgenden Stellen bemerkt werden kann, so macht diese V.-Manier, welche wegen ihrer natürlichen und der Tonleiter entsprechenden Tonfolge leicht ausführbar ist, immer eine grosse Wirkung, wenn sie sparsam und am rechten Orte angewendet wird. Z. B.

Seb. Bach's Weihnachts-Oratorium.



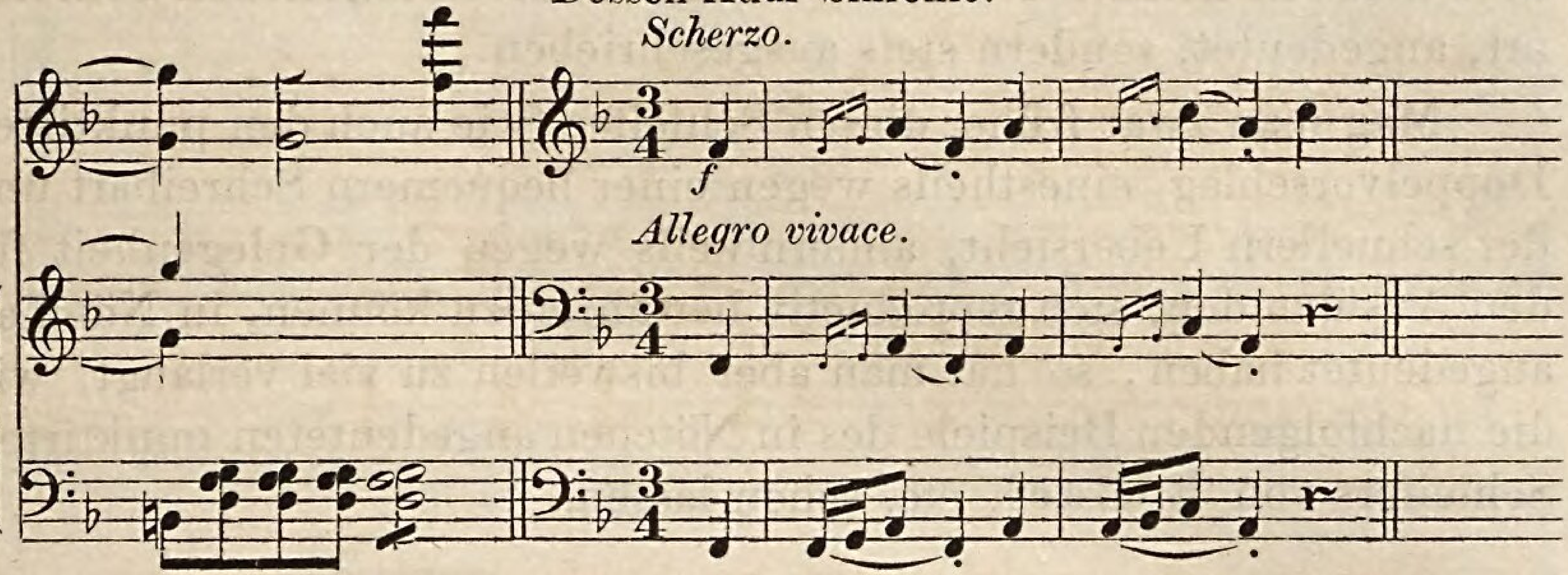
Daselbst.



Haydn's Jahreszeiten. Beethoven's Sonate, Op. 24.



Dessen Adur-Sinfonie.

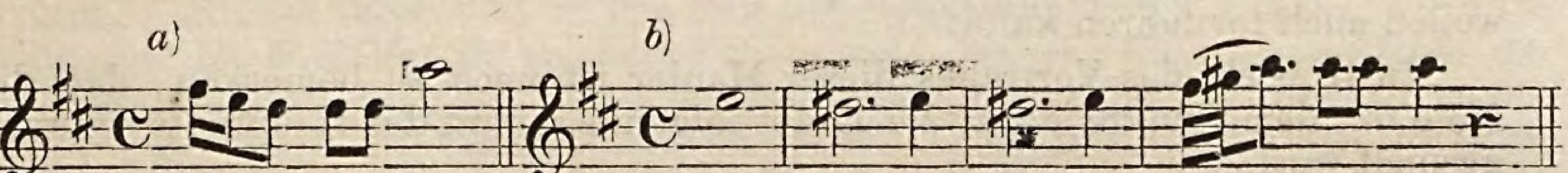


So wirksam diese V.-Manier ist, so wird sie doch in jetziger Zeit nur selten angewendet; kaum dass man sie in den modernsten Compositionen vorfindet.

(Agricola:) »Viele Clavieristen aus der untersten Klasse haben die üble Gewohnheit vorzüglich an sich, dass sie den kurzen Schleifer fast als ein Universalmittel wider den Mangel aller andern wesentlichen Auszierungen brauchen. Man hüte sich ihnen nachzuahmen.«

Sehr häufig kommt dieser Schleifer ausgeschrieben vor, z. B. in Mozart's Ouverture zu Don Juan, bei *a*), und Figaro's Hochzeit, bei *b*) etc. Ist derselbe als Motiv (s. weiter oben) aber irgendwo schlecht angewendet worden, so ist es in der (hier viel gesungenen) Composition bei *c*).

a) *b*)



c)



2. Der lange oder punktirte Schleifer

ist aus zwei Vorhalten zusammengesetzt, und zwar aus einem verlängerten (punktirten) und einem verkürzten Vorhalt, von welchen ersterer stark und letzterer schwach vorgetragen wird.

Von diesem Schleifer haben Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven etc. häufig genug Gebrauch gemacht, ihn

aber nicht in kleinen Nötchen, in dieser unverständlichen Schreibart, angedeutet, sondern stets ausgeschrieben.

Mag man zwar früher diesen Schleifer (wie auch den punktirten Doppelvorschlag) einestheils wegen einer bequemern Schreibart und der schnellern Uebersicht, anderntheils wegen der Gelegenheit für den Ausübenden, sich reproductiv bewähren zu können, in Nötchen angedeutet haben, so hat man aber bisweilen zu viel verlangt, wie die nachfolgenden Beispiele des in Nötchen angedeuteten punktirten Schleifers von E. Bach etc. sehen lassen.

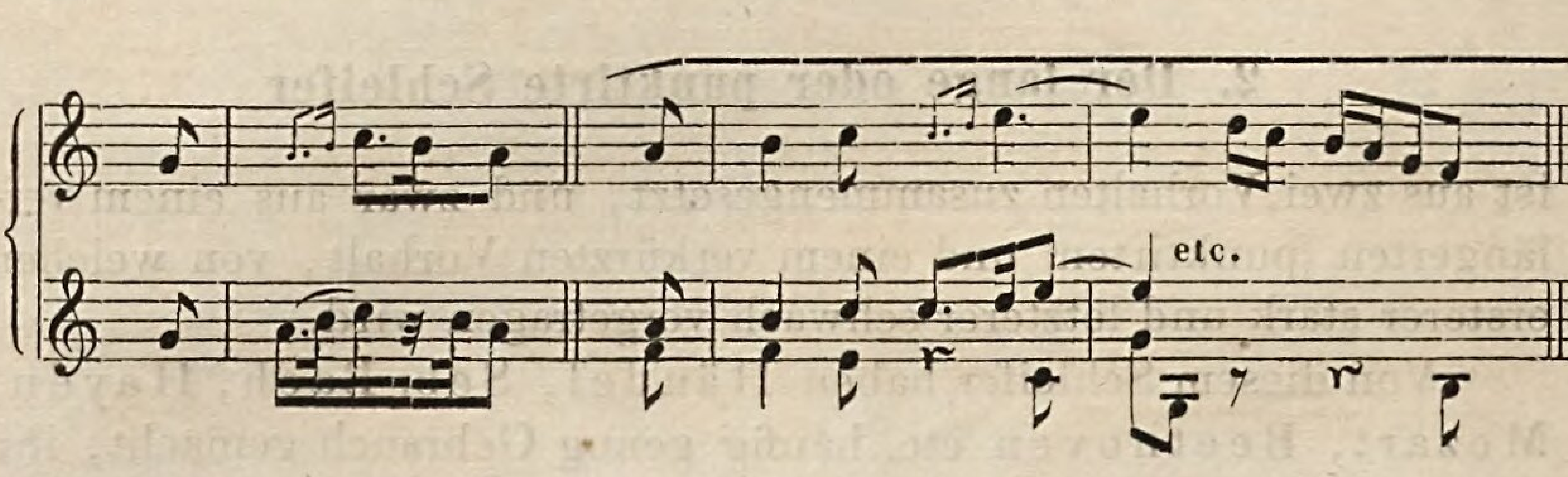
(E. Bach:) »So bequem der aus drei Nötchen bestehende Schleifer eine Traurigkeit erwecken kann, so viel Gefälligkeit erregt der Schleifer aus zwei Nötchen mit einem dazwischen stehenden Punkte.

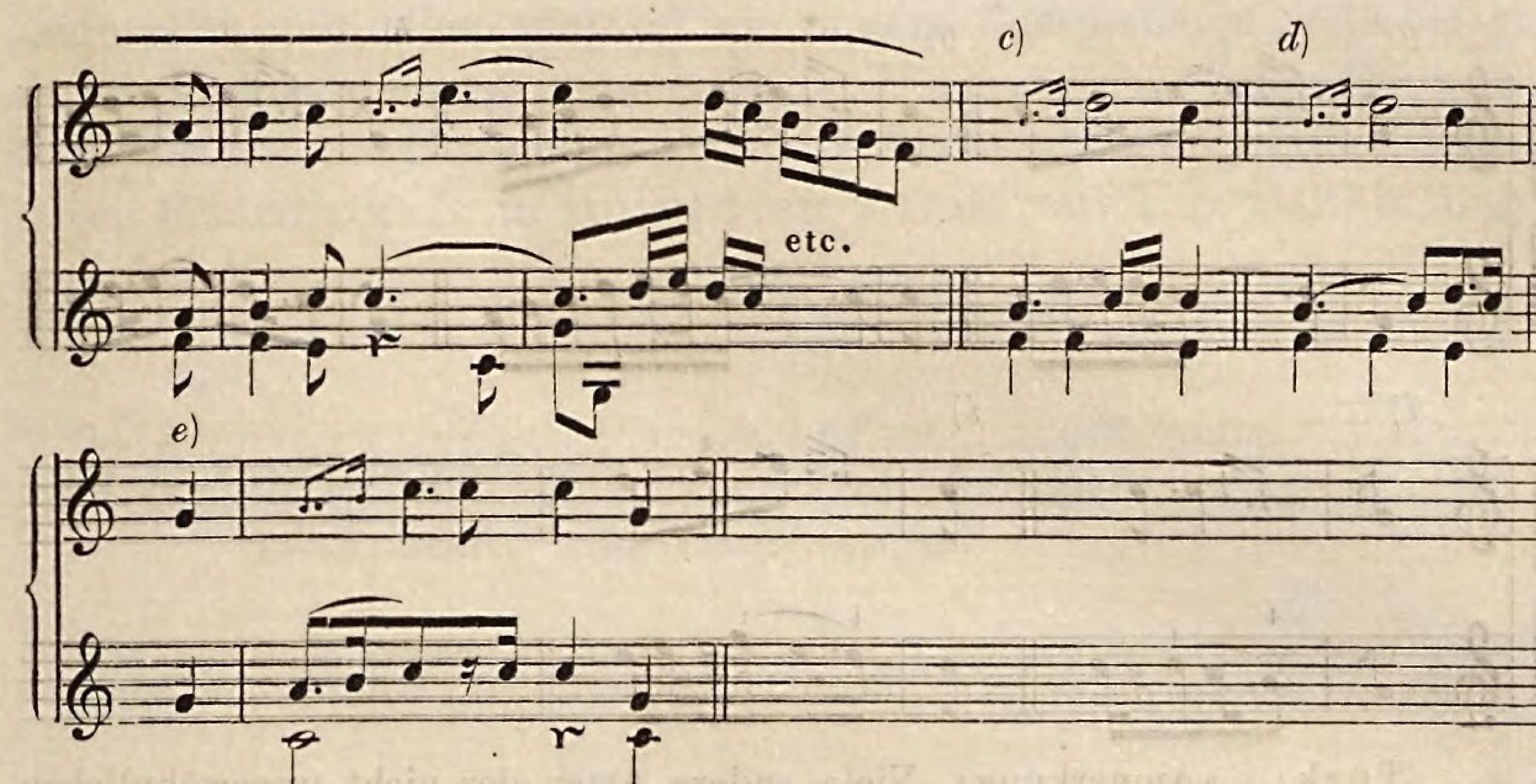
Bei *a*) sehen wir ihn angedeutet. Seine Eintheilung ist so verschieden als bei keiner andern Manier. Sie wird ebenfalls durch den Affect bestimmt. Ich habe deswegen in den Probestücken (Sonaten etc.) bei dieser Manier ebensowohl, als bei dem Anschlage mit dem Punkte, die Andeutung, auch zuweilen die Ausführung so deutlich, als es nur möglich gewesen ist, ausgedrückt.

Bei *b*) finden wir unterschiedliche Exempel mit ihrer verschiedenen Ausführung. Wir sehen bei *c*), dass diese Eintheilung wegen des Basses besser ist als die bei *d*). Ueberhaupt können die meisten von diesen Exempeln den eigentlichen Sitz von dieser Manier vorstellen, indem man bei Anschauung der simpeln Noten bald aus der Härte der anschlagenden Dissonanz, bald aus der Leere der Octaven leicht merken kann, dass dahin etwas gehöre. Es kann aber keine andere Manier alsdann wohl angebracht werden als diese. Die folgenden Noten nach dieser Manier pflegen gemeinhin herunter zu gehen, ob wir schon aus dem Exempel bei *e*) sehen, dass der Gesang in demselben Tone bisweilen auch fortfahren kann.

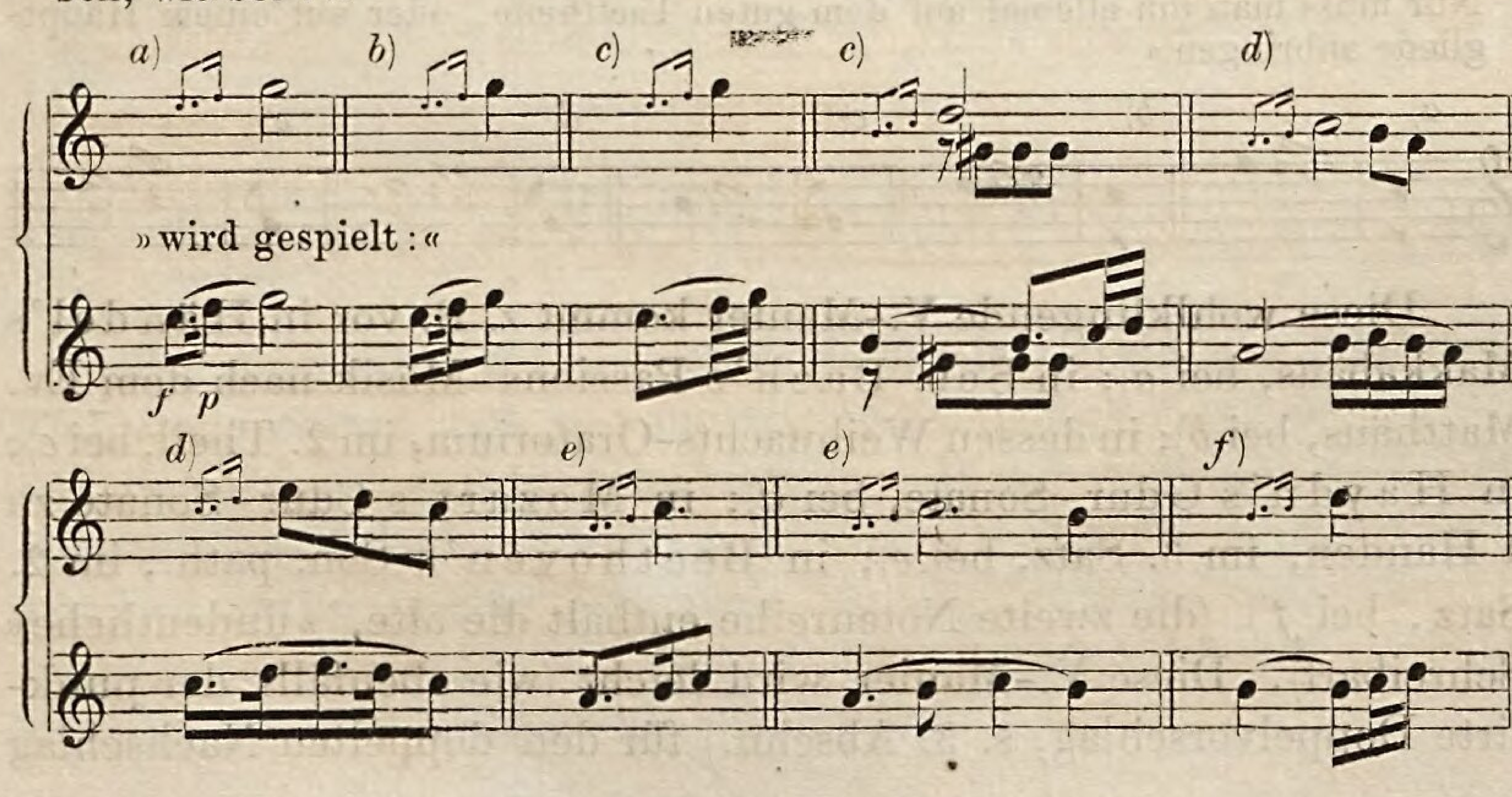
In Hinsicht des Vortrages dieser Manier ist noch zu bemerken, dass die Note mit dem Punkte stark, die darauf folgende sammt der Hauptnote schwach gespielt wird.«







(Türk:) »Der lange oder punktirte Schleifer wird gewöhnlich nur in Tonstücken von gefälligem etc. Charakter in ziemlich langsamer Bewegung gebraucht. Den erforderlichen Vortrag habe ich in der zweiten Notenreihe bei *a*) bestimmt. Nur der erste, durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden Töne trägt man schwach und schmeichelnd vor. Da die erste Note dieser Manier im Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so folgt daraus, dass die Dauer derselben veränderlich sein muss. Und dies ist auch in der That mehr, als bei irgend einer andern Manier, der Fall; denn die Hauptnote selbst bekommt höchstens die Hälfte, bei *b*), oft aber einen noch kleinern Theil, bei *c*), von ihrer Geltung. Zuweilen, d. h. bei sehr zarten Stellen, fällt sie sogar erst in die Zeit der folgenden Hauptnote, bei *d*). Steht ein Schleifer vor einer punktirten Note, so erhält die Manier gewöhnlich zwei Theile von der Dauer, für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur ein Theil übrig, so dass diese erst in der Zeit des Punktes eintritt, wie bei *e*). Auch nimmt der Schleifer in solchen Fällen wohl beinahe die völlige Dauer der Hauptnote ein, bei *f*). Ist an die punktirte Note noch eine andere (gleich hohe) gebunden, so bekommt der Schleifer, der dritten Hauptregel des Vorhalts zu Folge, nicht nur die völlige Dauer der ersten, sondern überdies noch einen kleinen Theil von der Geltung der zweiten Hauptnote, bei *g*). Doch schreiben einige Tonlehrer in diesem Falle nur die bei *h*) bemerkte Ausführung vor. Die Schleifer bei *i*) wollen Agricola und E. Bach so vorgetragen haben, wie bei +.«



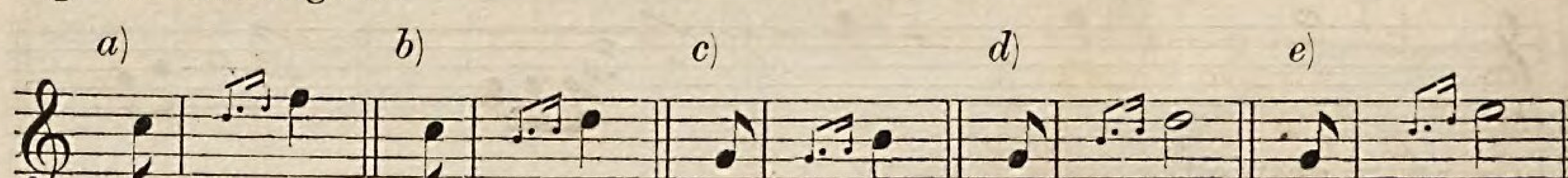


(Türk:) »Anmerkung: Viele andere Arten der nicht ungewöhnlichen Ausführung des punktirten Schleifers übergehe ich ganz mit Stillschweigen. Mich dünkt, die Componisten thäten besser, wenn sie, wenigstens in zweifelhaften Fällen, die Dauer dieser so sehr veränderlichen Manier durch gewöhnliche Noten genau bestimmten, d. h. sie ausschrieben.«

(Marpurg:) »Man sieht heutigen Tages verschiedene Schleifer, wo die erste von den beiden kleinen Nötchen punktirt ist, wie bei *a*) und *b*), und welches man nach der dabei geschriebenen Wirkung vorträgt. Aber diese Schreibart ist undeutlich, und deswegen verwerflich.«

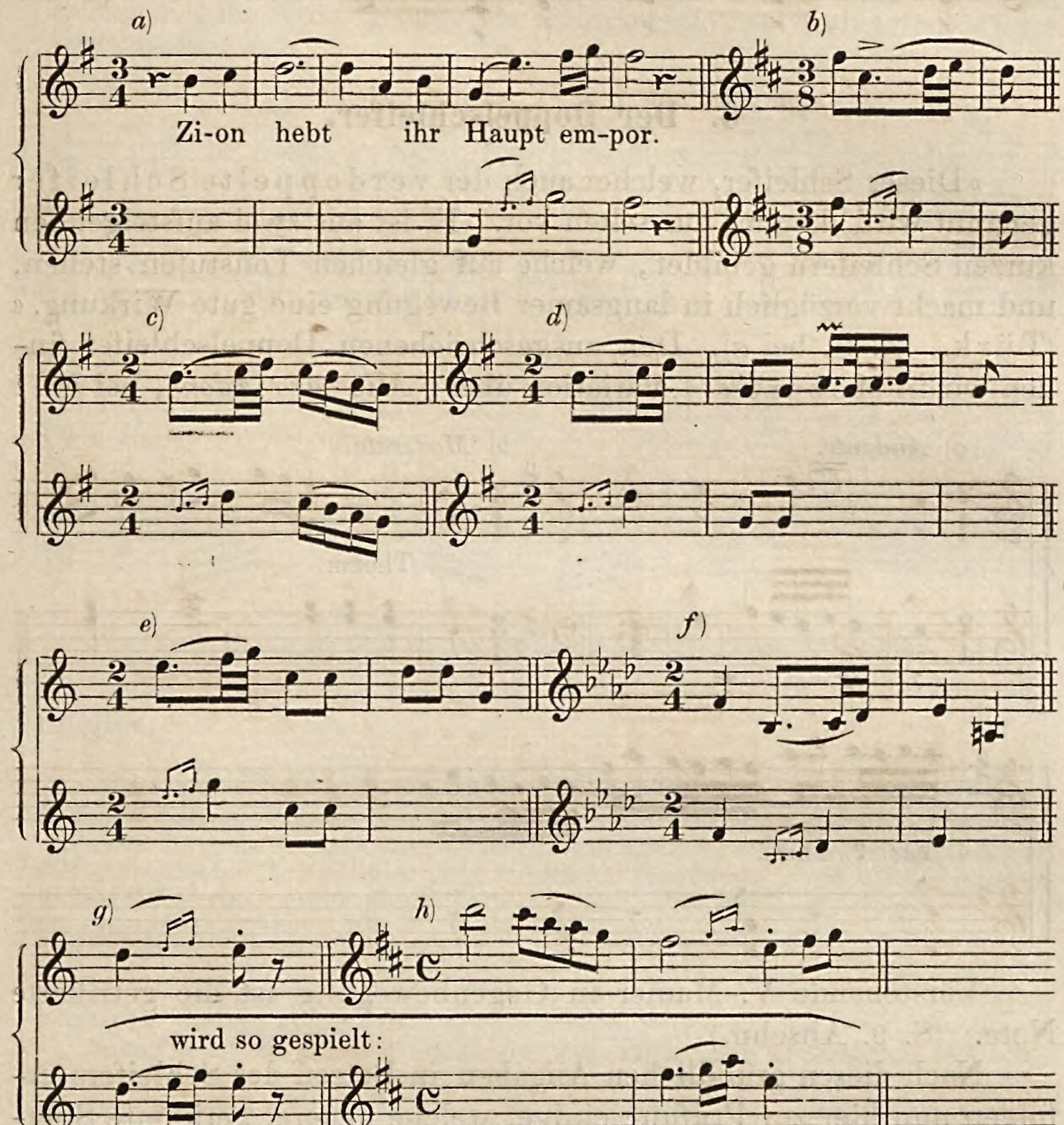


(Türk:) »Am gewöhnlichsten kommt der punktirte Schleifer bei Quartensprüngen vor, wie bei *a*); ausserdem findet er auch noch vor steigenden Secunden, bei *b*), Terzen, bei *c*), Quinten, bei *d*), und Sexten, bei *e*), statt. Nur muss man ihn allemal auf dem guten Tacttheile, oder auf einem Hauptgliede anbringen.«



Diese wohlklingende V.-Manier kommt z. B. vor in Händel's Makkabäus, bei *a*); in Seb. Bach's Passions-Musik nach dem Ev. Matthäus, bei *b*); in dessen Weihnachts-Oratorium, im 2. Theil, bei *c*); in Haydn's Gdur-Sonate, bei *d*); in Mozart's Cdur-Sonate zu 4 Händen, im 3. Satz, bei *e*); in Beethoven's Son. path., im 2. Satz, bei *f*) (die zweite Notenreihe enthält die alte, »undeutliche« Schreibart). Diese V.-Manier wird leicht (wie ebenfalls der punktirte Doppelvorschlag, s. 3. Abschn.) für den doppelten Nachschlag

angesehen und daher auch oft von neuern Componisten, wie bei *g*), durch kleine Nötchen angedeutet (s. Hummel's Compositionen). In dieser nicht nachahmungswerthen Schreibart finden wir den punktirten Schleifer z. B. in Boieldieu's Ouverture zum Calif in Bagdad, bei *h*).



Die Angaben vorbenannter Verfasser in Betreff des punktirten Doppelvorschlags und des punktirten Schleifers beschränken sich auf die aufsteigende Art derselben. Wenn zwar nur selten gebraucht, so ist doch der absteigende punktirte Doppelvorschlag bei *a*) sowohl, als auch der absteigende punktirte Schleifer bei *b*) (in der zweiten Notenreihe durch die »undeutliche« Schreibart vorgestellt), vorhanden.

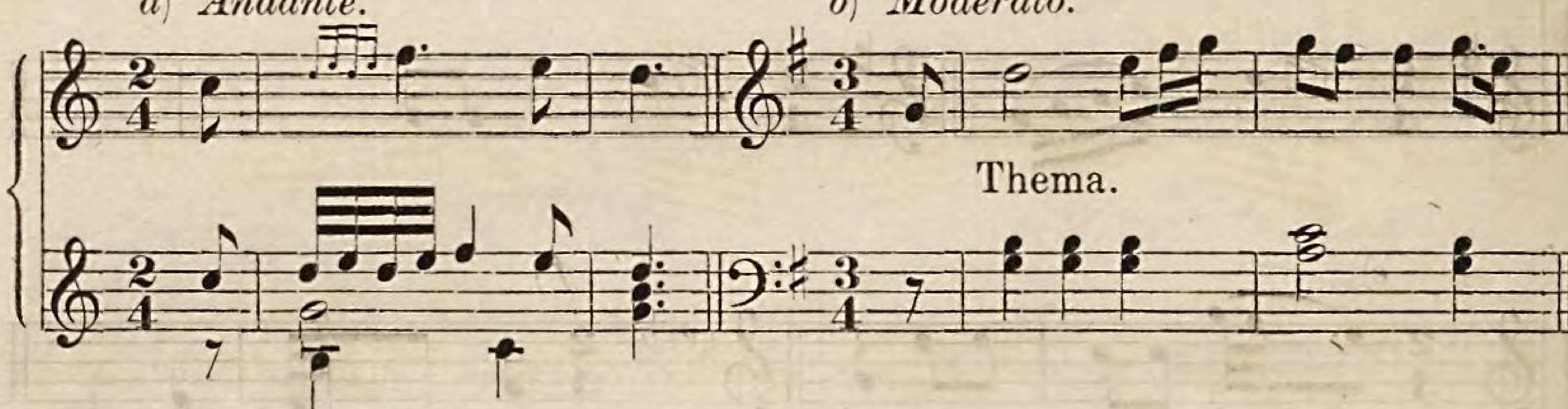
a) *b)* Haydn's Ddur-Son. 2. Satz.



3. Der Doppelschleifer.

»Dieser Schleifer, welcher auch der verdoppelte Schleifer genannt wird, kommt nur selten vor. Er ist aus zwei aufsteigenden kurzen Schleifern gebildet, welche auf gleichen Tonstufen stehen, und macht vorzüglich in langsamer Bewegung eine gute Wirkung.« (Türk.) Z. B. bei *a*). Den ausgeschriebenen Doppelschleifer finden wir in Mozart's 4. Variation über: *Mio caro Adone,* bei *b*).

a) *Andante.* *b)* *Moderato.*





Vorstehende V.-Manier in Gegenbewegung ist die getrillerte Note. (S. 9. Abschn.)

Nach diesen gründlichen Angaben in Betreff des Schleifers erfolgen nun hier zur Prüfung einige, welche neuere, gerühmte Sing- und Clavierschulen enthalten. Letztere erweisen sich hinsichtlich der V.-Manieren stets unzulänglich und unrichtig.

(Die Singschule des Conservatoriums der Musik zu Paris:) »Noch giebt es eine Art von Doppelvorschlag, welche gewissermaassen aus der wahren Appoggiatur entsteht, und nicht weniger ein Doppelvorschlag ist, bei *a*) und *b*). In dieser Verzierung müssen die beiden kleinen Nötchen geschleift und gleich articulirt werden und die Stimme darf nur auf der Hauptnote ruhn, bei *c*) und *d*). In diesen ersten Stellen (*c*) gehören die kleinen Nötchen zu der darauf folgenden, und ihre Dauer ist nach der Dauer derselben zu bestimmen. In den Stellen bei *d*) gehören die zwei kleinen Nötchen zu der vorhergehenden Note und ihre

Geltung ist nach der Geltung jener zu bestimmen. Dem Wesen nach drücken diese kleinen Noten nur eine Art aus, den Gesang zu verzieren, welchen sie begleiten; man könnte sie füglich auf die Weise bei *e*) und *f*) bezeichnen, wodurch bewiesen wird, dass dieser Doppelvorschlag aus der wahren Appoggiatur entspringt.

Man kann zu den zwei vorigen noch andere Vorschlagsnötchen setzen, um andere Gesangsverzierungen auszudrücken, bei *g*). Dieses Beispiel, welches einen verzierten Gesang enthält, kann auf die Art bei *h*) geschrieben werden, welches dieselbe Wirkung thut, wie die dem einfachen Gesange beigefügten Vorschlagsnötchen.«



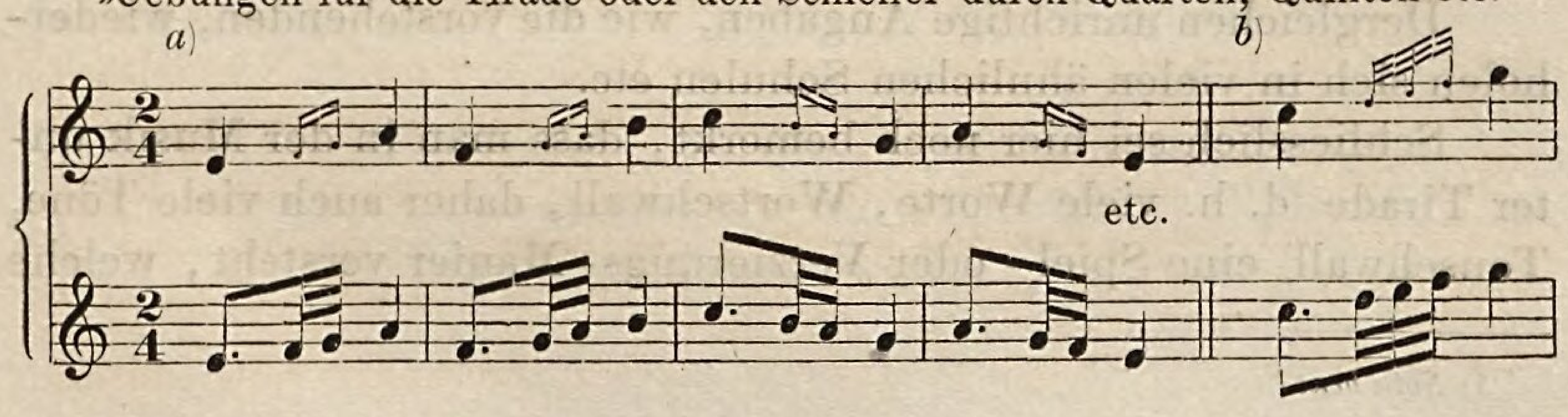


Wir sehen oben bei *a*), *b*) und *c*) den kurzen Schleifer, bei *d*) und *i*) den doppelten Nachschlag, bei *g*) zwei aufeinanderfolgende Schleifer.

(Die grosse italienische Gesangschule des Bernacchi, mit praktischen Uebungsstücken von H. G. Manstein:) »Die Verzierung des Schleifers oder der Tirade besteht aus einer Gruppe kleiner, stufenweise aufeinander folgenden Noten, in fallender oder steigender Bewegung, und wird eigentlich dadurch hervorgebracht, dass man zu dem Vorschlage noch andere Nötchen hinzusetzt, wie bei *a*). Wenn Quarten-Intervalle durch kleine Nötchen miteinander verbunden werden, so bilden diese eigentlich keine Tirade, sondern nur einen Doppelnachschlag. Doch ist die Uebung bei *a*) für dies Intervall beigefügt, weil sie eine Vorübung zu grössern Schleifern, wie bei *b*), macht.

Manche haben zwischen Schleifer und Tirade den Unterschied gemacht, dass der Schleifer vom schweren zum leichten, die Tirade hingegen vom leichten zum schweren Tacttheil gehe. Es ist indessen eine unwesentliche Unterscheidung, die man nach Belieben beibehalten oder bei Seite setzen kann.«

»Uebungen für die Tirade oder den Schleifer durch Quarten, Quinten etc.«





(J. N. Hummel's Clavierschule:) »Der Doppelvorschlag, Schleifer und andere zusammengesetzte, der Willkür des Componisten überlassene Verzierungen bedürfen keiner nähern Erklärung, da diese durch die Schreibart von selbst in die Augen fällt; sie gehören der Note an, vor der sie stehen. Sie werden sämmtlich mit Schnelligkeit vorgetragen, so, dass die Hauptnote nur wenig von ihrem Werth verliert.« Z. B.

»Schleifer.«



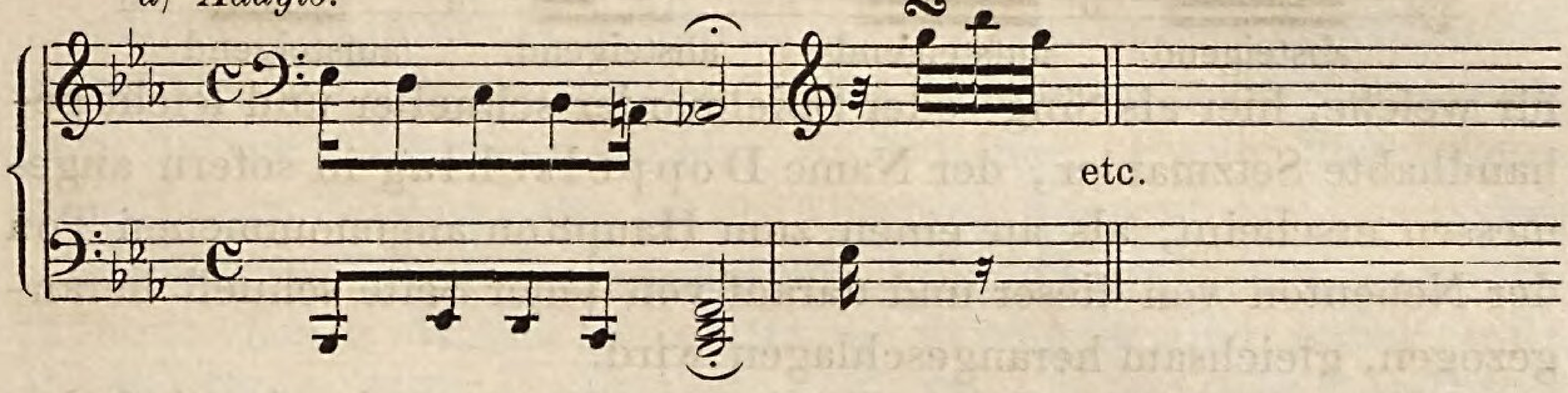
Dergleichen unrichtige Angaben, wie die vorstehenden, wiederholen sich in vielen ähnlichen Schulen etc.

Schliesslich sei hier noch bemerkt, dass man in der Musik unter Tirade (d. h. viele Worte, Wortschwall, daher auch viele Töne, Tonschwall) eine Spiel- oder Verzierungs-Manier versteht, welche

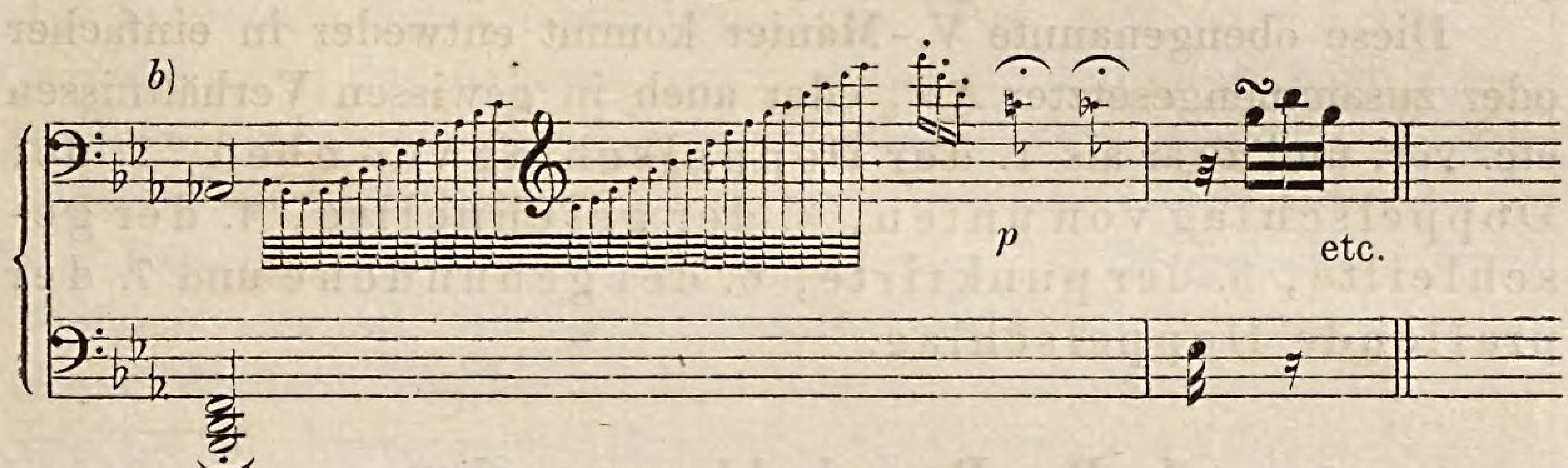
1) *Nota bene!*

aus einer Anzahl neben einander liegender schneller Noten besteht, durch welche der Zwischenraum eines Intervalls ausgefüllt, oder zwei weiter von einander entfernt liegende Hauptnoten mit einander verbunden werden. Im folgenden Tacte aus Mozart's Cmoll-Fantasie im 2. Satz der Sonate werden z. B. die Hauptnoten as und g, bei *a*), durch die Tirade (welche auch Tratta, Laufer, uneigentlich aber Passage, Roulade etc. genannt wird), bei *b*), verbunden.

a) *Adagio.*



b)



(Leop. Mozart:) »Da Einige *Tirata* von *tirare:* ziehen, Andere von *Tirata:* ein Schuss, oder von *tirare:* schiessen, herleiten, so kann es daher auch eine langsame und eine geschwinde *Tirata* geben, je nachdem das Zeitmaass langsam oder geschwinde ist, oder je nachdem die zwei Noten, zwischen welchen sie vorkommt, voneinander entfernt sind. Ist die *Tirata* langsam, so heisst es ein Zug; ist sie aber geschwind, so geschieht zwar dieselbe Verbindung, allein sie geschieht so geschwind, dass man sie einem Pfeilwurfe oder Schusse [1] vergleichen kann. — Letzterer ist nicht nur in die schönen Künste, sondern aller Orten eingedrungen. Ja! wo man nichts davon wissen will, dort riecht es erst recht nach Pulver.«

1) In E. Wilh. Wolf's musikalischem Unterricht (Dresden 1788) werden Tiraden auch Raketen genannt.

Sechster Abschnitt.

Der Doppelschlag.

Diese wesentliche V.-Manier gründet sich auf die in der Einleitung unter dem Ausdruck Halbzirkel aufgeführte Setzmanier, nämlich:



(absteigend) (aufsteigend) (absteigend) (aufsteigend)

für welche, hier als Sing- oder Spielmanier schneller und leicht gehandhabte Setzmanier, der Name Doppelschlag in sofern angemessen erscheint, als an einen zum Hauptton angenommenen Ton der Nebenton von dieser und darauf von jener Seite schnell herangezogen, gleichsam herangeschlagen wird.

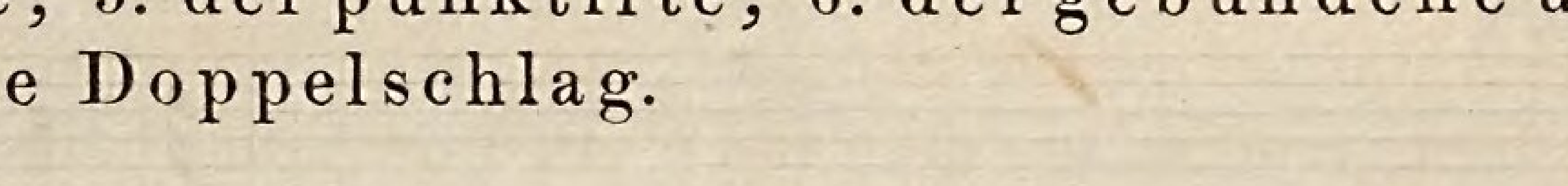
Diese obengenannte V.-Manier kommt entweder in einfacher oder zusammengesetzter Art, oder auch in gewissen Verhältnissen etc. vor, und zwar als 1. der Doppelschlag von oben, 2. der Doppelschlag von unten, 3. der geschnellte, 4. der geschleifte, 5. der punktirte, 6. der gebundene und 7. der prallende Doppelschlag.

1. Der Doppelschlag von oben.

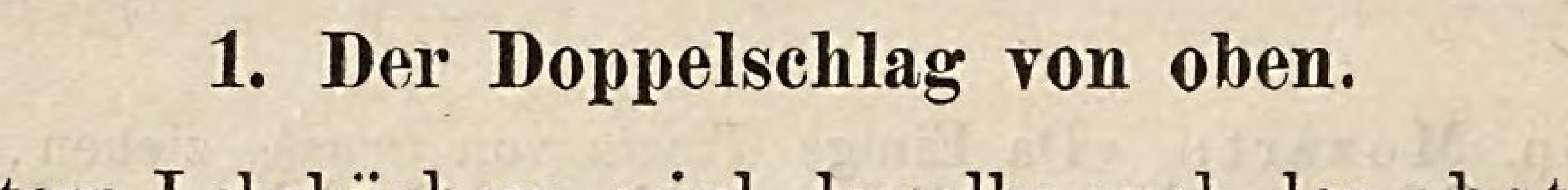
In ältern Lehrbüchern wird derselbe auch der absteigende Doppelschlag genannt; man bezeichnet jedoch denselben für gewöhnlich durch den alleinigen Ausdruck: Doppelschlag [1], unter welchem Namen ihn z. B. auch E. Bach in seinem »Versuch« etc. erläutert. Er wird durch ein angenommenes Zeichen, oder durch drei kleine Nötchen angedeutet, aber auch, wiewohl nur selten, in gewöhnlichen Noten geschrieben.

Beiläufig bemerkt, kommt der Name Doppelschlag auch bei der Behandlung einiger Schlag-Instrumente, z. B. der Trommel, vor; aber es wird darunter nur die rhythmische Gestalt des Doppelschlags, wie bei *a*), verstanden.

a)



b)

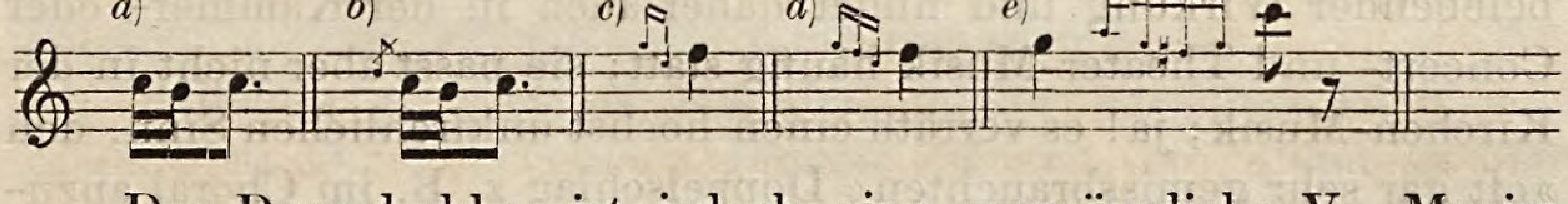


1) Ital. *Gruppetto* (jedoch mehr in Bezug auf den weiter unten beschriebenen geschnellten Doppelschlag), oder auch *Circolo mezzo*, franz. *Doublé*, *Brisé* genannt.

Auf Blas-Instrumenten, z. B. auf der Trompete, wird die gedachte schnelle Wiederholung eines Tones durch eine gewisse stossende Bewegung der Zunge hervorgebracht, welches Verfahren man Zungenschlag, Zungenstoss, kurzweg auch Zunge nennt. Beim Trompeteblasen werden hiebei gewöhnlich die Sylben *tiki tiki ton* oder *tiri tiri ton* und in franz. Manier *dougue dougue don* mit der Zunge hervorgebracht. In ähnlicher Art entsteht beim Flöteblasen die sog. Doppel- oder Schleifzunge durch *t-tl, t-tl; d-dl, d-dl; dudel dudel.*

Befremden muss es wohl sehr, statt Doppelschlag den französischen Namen *Cadence* zu hören. Dass Seb. Bach (in seinen jüngern Jahren) den Doppelschlag so in seiner »Explication unterschiedlicher Zeichen« etc. (s. 9. Abschn.) genannt hat, ist wahrscheinlich nach Art des berühmten franz. Organisten Couperin (1700), dessen Werke Seb. Bach fleissig studirt haben soll; die Franzosen nennen nämlich einen Einschnitt oder Tonschluss (s. Cadenz in der Anmerk. im 2. Abschn.) und daher auch den in solchem Fall vorkommenden Doppelschlag *Cadence* [1]. (S. Mozart's Don Juan Menuett im 4. Tact in der I. Violinstimme.)

Fälschlicher Weise wird auch ferner der Doppelschlag franz. *Mordent* oder ital. *Mordente* genannt, indem man ihn angeblich aus einem Mordent, wie bei *a*), dem noch ein Vorschlag beigefügt wäre, wie bei *b*), hervorgehen lässt. (S. C. Czerny's Clavier-Schule.) Leop. Mozart hält den Doppelschlag sogar für »den kurzen Doppelschlag von oben, wie bei *c*), wo die Hauptnote zwischen den zwei benachbarten Tönen, wie bei *d*), anschlägt«, und er erkennt nur in der Figur, wie bei *e*), im Fall nämlich der Doppelschlag auf kurzer Note angewendet und in vier Nötchen geschrieben ist, den eigentlichen Doppelschlag.



Der Doppelschlag ist jedoch eine ursprüngliche V.-Manier (s. weiter unten), und ist weder aus dem Mordent, noch aus dem Doppelvorschlag hervorgegangen. Eher könnte man annehmen, dass letztere aus ihm entstanden sind. In abgekürzter Schreibart nur, und auch wegen leichter zu übersehender Eintheilung etc., erscheint der Doppelschlag oft als Triole.

1) Antoine Reicha (1757—1836), ein Schüler Mozart's und M. Haydn's, nennt in seinem Op. 30 »*Etudes ou Exercises pour le Pianoforte*« etc. den Doppelschlag überhaupt *Cadence*.

(Marpurg:) »Der Doppelschlag ist nichts anders, als was der Halbzirkel[1] in der Setzmanier, bei *a*), ist, mit dem Unterschiede, dass er dort allezeit ausgeschrieben, als Spielmanier aber mit einem Zeichen vorgestellt oder mit kleinen Nötchen angedeutet wird.«

a) *b*)



absteigend aufsteigend

Im Vergleich mit den in vorigen Abschnitten erläuterten V.-Manieren ist der Doppelschlag tonreicher und als V.-Manier mehr bemerkbar. Er wird daher von »Stümpern«, wegen Mangel an Geschicklichkeit, an Stelle des vorgeschriebenen und unvermeidlichen Trillers gebraucht. Ebenfalls sucht man dürftige musikalische Leistungen durch Anwendung des Doppelschlags zu heben, und ferner ist seine Volksthümlichkeit so gross, dass z. B. Bänkelsänger, Bierfiedler u. dergl., im Fall es in ihren »musikalischen Aufwartungen hoch hergeht«, den Doppelschlag, namentlich vor der Final-Cadenz, nicht verabsäumen, wie auch Personen ohne musikalische Geschicklichkeit sich an ihm vergnügen, indem sie z. B. sinnend am Fenster und an den Scheiben gleichsam trommelnd, den Doppelschlag durch die schnelle Aufeinanderfolge des vierten, dritten, zweiten und dritten Fingers (der rechten Hand) hervorbringen.

(E. Bach:) »Der Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche den Gesang zugleich angenehm und glänzend macht. Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich fast allerweges hin und wird aus dieser Ursache oft gar sehr gemissbraucht, indem Viele glauben, die ganze Zierde und Annehmlichkeit des Clavierspiels bestehe darin, dass sie alle Augenblicke einen Doppelschlag anwenden.

Man findet den Doppelschlag theils allein über einer Note, theils in Gesellschaft des unter ihm befindlichen Pralltrillers (s. den prallenden Doppelschlag), theils nach einem oder zwei kleinen Nötchen (s. den geschnellten und geschleiften Doppelschlag), welche vor einer Note stehen.«

Am passenden Ort ist diese »gutwillige« V.-Manier von recht belebender Wirkung und findet daher auch in der Kammer- oder Concert- und Theater-Musik häufig statt; sie passt aber nicht in der Kirchen-Musik; ja! es verräth einen höchst unkirchlichen Sinn, den »oft gar sehr gemissbrauchten« Doppelschlag z. B. im Choral anzuwenden, indem der Doppelschlag lebhaft an das Theater erinnert, da nämlich die Tonschlüsse der Operngesänge sehr oft mit einem Doppelschlage eingeleitet werden. (S. 2. Abschn. der Vorhalt vor der Haupt-Cadenz.)

(Türk:) »Der Doppelschlag ist unstreitig eine der schönsten und brauchbarsten Manieren, wodurch der Gesang ungemein reizend und belebt wird. Daher kann auch der Doppelschlag sowohl in Tonstücken von zärt-

1) S. die Einleitung bei Marpurg.

lichem als munterm Charakter, über geschleiften und gestossenen Noten angebracht werden. Die Ausführung desselben ist an und für sich selbst leicht, aber ziemlich verschieden, und bloss in dieser Rücksicht schwer.«

Mit ganz geringem Unterschiede bewegen sich die (schwächer als die folgende Hauptnote anzugebenden) Töne des Doppelschlags in den verschiedenen Tempi (s. 9. Abschn.) in gleicher Geschwindigkeit, und der bezügliche Notenwerth ist daher folgender Art:



(E. Bach:) »Der Doppelschlag wird die allermeiste Zeit hurtig ausgeführt, und die Geltung der Nötchen, welche der Doppelschlag enthält, sowohl im langsamen als auch geschwinden Zeitmaass, sind z. B.«



Hinsichtlich des Doppelschlags-Zeichens sind die Ansichten verschieden. Viele sind der gewissen Ueberzeugung, dass dieses Zeichen: ∾, wobei nämlich der Zug von oben nach unten geht, den Doppelschlag, und dieses: ∽, von unten nach oben gezogen, den Doppelschlag von unten ausdrücke. Einige behaupten das Gegentheil (s. Hummel's Clavier-Schule etc.), wenngleich schon bei dem erstern Zeichen (∾) für den Doppelschlag durch den Bogen ganz natürlich ein Beginnen von oben her, aber bei dem letztern (∽) von unten her ausgedrückt ist.

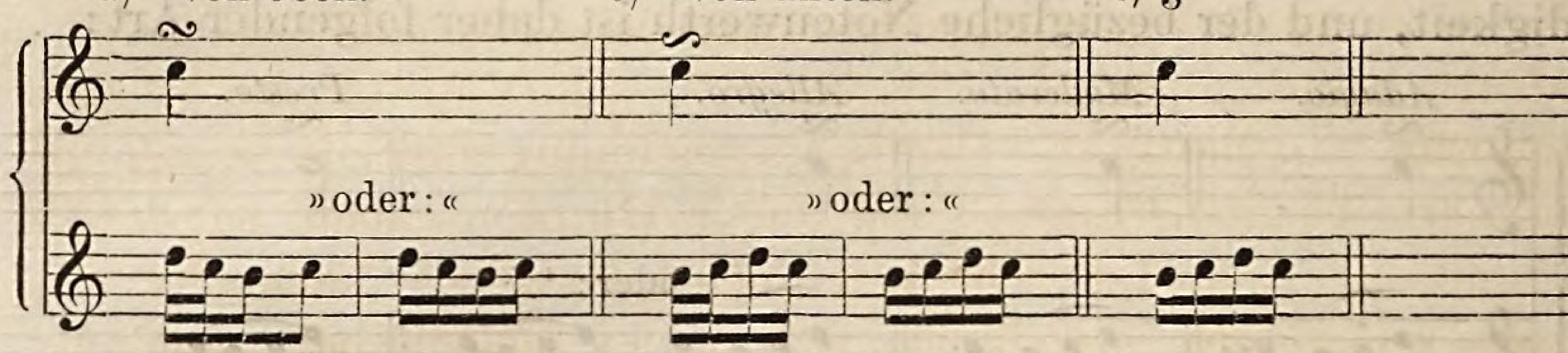
Beiläufig bemerkt, so bedeutete in der deutschen Tabulatur[1] dieses über einen Buchstaben gesetzte Zeichen: ∾[2] soviel als eine ganze Note etc. jetziger Tonschrift.

1) Tabulatur war in frühern Jahrhunderten die allgemeine Benennung der musikalischen Zeichen; auch scheint jener Ausdruck eine Art Partitur, d. h. eine Uebersicht mehrerer, zugleich erklingender Stimmen, bedeutet zu haben. Die deutsche Tabulatur unterscheidet sich von der italienischen dadurch, dass jene in Buchstabenschrift, diese dagegen in Notenschrift bestand. Die jetzt noch gebräuchlichen Benennungen: grosse, kleine, einmal- oder zweimalgestrichene etc. Octave, stammen aus der deutschen Tabulatur, indem die grossen oder Anfangsbuchstaben: C D E etc. dazu dienten, die tiefe Bass-Octave, die kleinen Buchstaben: c d e etc. die hierauf folgende Octave, und eben diese letztern, mit einem kleinen Querstrich: $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ etc. die nun nächstfolgende Octave etc. zu bezeichnen.

2) S. Kiesewetter's »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges« etc. des berühmten Componisten des 13. Jahrhunderts Adam de la Hale's Werke, worin nämlich schon der Doppelschlag vorgefunden wird.

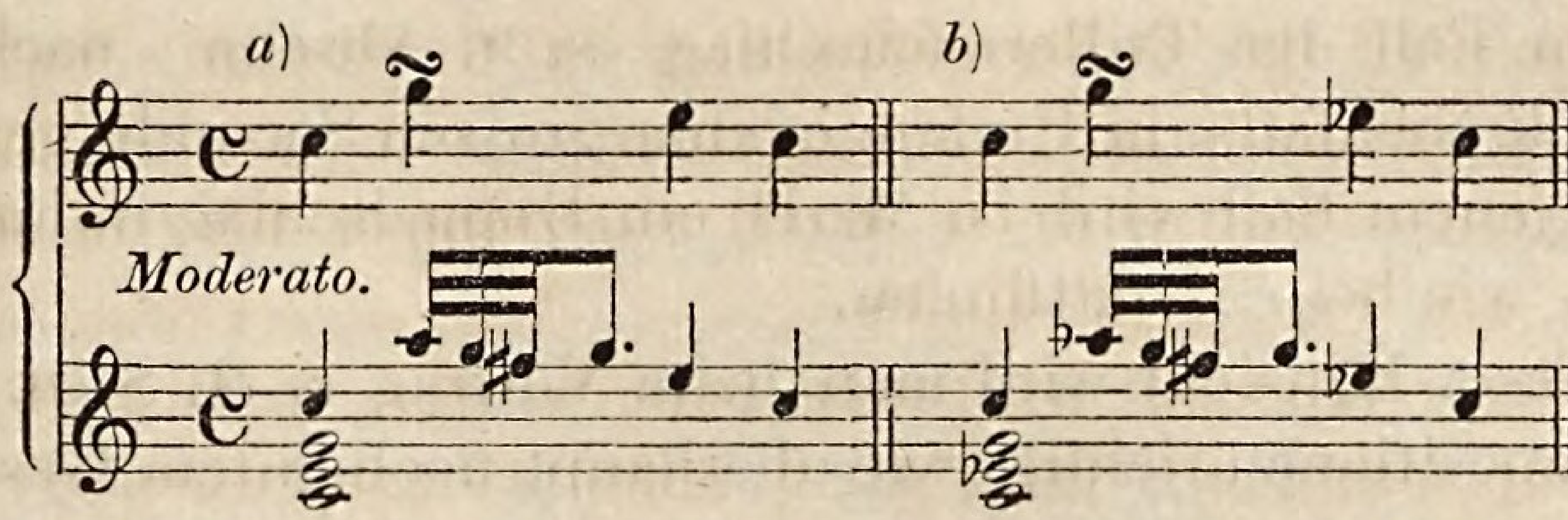
(Marpurg:) »So wie man zweierlei Halbzirkel hat, einen, der den Gang von der untersten Note, und einen andern, der denselben von der obersten anhebt: so giebt es auch zweierlei Doppelschläge, wie bei *a*) und *b*). Weil aber der erstere öfter vorkommt und im Besitz seines Zeichens schon lange ist, so dünkt mich, könnte der andere, damit er von den Augen desto geschwinder von dem erstern unterschieden würde, besser auf die Art, wie bei *c*), vorgestellt werden.«

a) »von oben.« *b*) »von unten.« *c*) §



Es ist nach vorstehenden Angaben nicht zu bezweifeln, dass z. B. Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven etc. mit dem in ihren Werken vorkommenden Doppelschlags-Zeichen stets den Doppelschlag (von oben) gemeint und diesen auch immer nur durch das von oben nach unten gezogene Zeichen (∾) angedeutet haben. Dass z. B. in Haydn's Op. 17, 6 Clavier-Sonaten (s. die J. J. Hummel'sche Ausgabe, Berlin 1780) und so auch in Mozart's variirten Themen für das Pianoforte (s. die erste Breitkopf und Härtel'sche Gesammtausgabe) hin und wieder das entgegengesetzt geformte Zeichen (∽) für den Doppelschlag steht, ist als ein Druckfehler zu betrachten, da für letzteres Zeichen an andern Stellen bezeichneter Werke und in ganz gleichen Fällen das erstere Zeichen (∾) vorgefunden wird. Jedenfalls aber drückt das in den Werken aller der vorbenannten Componisten vorkommende Doppelschlags-Zeichen (gleichviel, ob es so: ∾ oder so: ∽ geformt ist), den Doppelschlag aus. Denn jene Meister haben, um Missverständniss zu verhüten, diesen Doppelschlag in gewissen Fällen mit kleinen Nötchen angedeutet oder ausgeschrieben, und daher auch in allen Fällen den Doppelschlag von unten auf sichere, unverkennbare Art, nämlich durch kleine Nötchen und nicht durch das Doppelschlags-Zeichen, angedeutet.

Was nun ferner in harmonischer Beziehung, ausser der weiter oben angegebenen rhythmischen, über den Doppelschlag anzuführen ist, so gilt bei Formirung desselben die Regel, dass, rücksichtlich der Vorzeichnung oder der zum Grunde liegenden Harmonie, sein oberer Hülfston, d. i. sein erster Ton, sich zu dem Hauptton entweder als grosse, wie bei *a*), oder als kleine Secunde, wie bei *b*), verhalten muss.



In melodischer Hinsicht kommt beim Doppelschlag das Verhältniss seines untern Hülfstons, d. i. seines dritten Tones zum Hauptton, in Betracht. Da die Vorzeichnung oder die bezügliche Harmonie ebenfalls Einfluss auf diesen Hülfston haben, so verhält sich derselbe zum Hauptton entweder als grosse oder kleine Secunde (grosser Halbton). In harmonischer und melodischer Beziehung wird daher der Doppelschlag (bei auf- oder absteigenden Intervallen) im Tonraum oder Umfang einer grossen, wie bei *a*), oder einer kleinen Terz, wie bei *b*), oder auch (bei springenden Intervallen oder gewisser Verhältnisse wegen) im Tonraum einer verminderten Terz, wie bei *c*), formirt.





Wenn auch in betreffenden Fällen der untere Hülfston des im Tonraum einer grossen Terz vorkommenden Doppelschlags um einen halben Ton erhöht und statt dessen ein Doppelschlag in einer kleinen Terz angewandt wird, so würde doch ein Doppelschlag in einer grossen Terz (s. Seb. Bach, Mozart etc.), z. B. auf der in die Tonica oder in die Terz führenden Secunde in Dur, wie unten bei *a*), gewiss seine Stelle finden, indem der hier erhöhte untere Hülfston, wie bei *b*), den Schlusston undeutlich macht, wie auch in

gedachtem Fall der Trillernachschlag (s. 9. Abschn.) nach gutem Geschmack ebenfalls im Umfange einer grossen Secunde genommen wird. In jenem Fall wird in Moll ein Doppelschlag in einer kleinen Terz, wie bei *c*), stattfinden.

In dieser Hinsicht wird man beim Vortrag z. B. Seb. Bach'scher Compositionen richtig, wie überhaupt nach gutem Geschmack, verfahren, zumal man die Correctheit des musikalischen Ohrs jenes Meisters nicht bezweifelt; denn wenn derselbe die Figur des absteigenden Halbzirkels seines Fugenthemas bei *d*[2]) gutklingend finden konnte, so war ihm in solchem und ähnlichem Fall der Doppelschlag in einer grossen Terz gewiss auch recht.



Ausser den beiden obigen Fällen in Dur finden wir in sog. classischen Compositionen den Doppelschlag sehr oft in einer kleinen Terz angegeben, weshalb anzunehmen ist, dass man in wiederholtem und ähnlichem Fall, an Stelle des betreffenden Doppelschlags in einer grossen Terz, einen Doppelschlag im Tonraum einer kleinen Terz anwenden kann, wenn auch der Componist das entsprechende Versetzungszeichen (♯ ♮) für den untern Hülfston nicht beigefügt hat.

Ob aber die classisch genannten Componisten die Ansicht vieler jetziger Tonlehrer etc. getheilt haben mögen, den Doppelschlag in allen nur möglichen Fällen und ohne jedes Bedenken im Tonraum einer verminderten Terz, wie bei *a*), anzuwenden, ist sehr zu bezweifeln. Unsere Ohren sind leider! nun so sehr verwöhnt, besonders durch das viele Anhören fremdländischer etc. Musik und

der darin so häufig vorkommenden Doppelschläge »geschärften Klanges«, dass wir z. B. die voll- und wohltönendere diatonische Passage bei *b*) lieber mit chromatischen Tönen untermischt, wie bei *c*), hören, daher auch in der obigen Figur *d*[2]) des Seb. Bach'schen Fugenthemas statt g ebenfalls gern gis, und so auch statt des Doppelschlags in einer kleinen Terz, bei *d*) in Beethoven's Cmoll-Sinfonie, vielleicht lieber einen Doppelschlag in einer verminderten Terz hätten.



Zu Folge des verwöhnten Ohres scheinen nun Viele die Regel sich vorgeschrieben zu haben, den untern Hülfston des Doppelschlags stets als kleine Secunde im Verhältniss zum Hauptton zu nehmen, wegen des vermeintlichen Wohllauts, oder um dem Doppelschlag mehr »Schärfe« zu geben. Für diejenigen, welche dieses Punktes wegen in Friedr. Kalkbrenner einen Gewährsmann finden sollten, eignen sich vielleicht folgende Worte in dessen Pianoforte-Schule: »Ich gebe den Rath, alle Doppelschläge mit dem halben Ton drunter zu machen; ihr Eindruck auf das Ohr ist dann weit angenehmer«.

Es kommen namentlich im Claviersatz hin und wieder Fälle vor, wo einer geschicktern Applicatur wegen es besser wäre, statt des Doppelschlags in kleiner Terz einen solchen in verminderter Terz anzuwenden, und wie daher manche Pianisten sich dahin entschieden haben, der dadurch zu erzielenden Sicherheit wegen, den Doppelschlag jedesmal mit dem untern Halbton zu machen, da überdies das Instrument die dann entstehenden Halbtöne klar und deutlich hören lässt.

Ob nun der hiedurch hervorgebrachte Doppelschlag in einer verminderten Terz in jedem Fall wohlklingt, mag man z. B. an dem ersten Doppelschlag des folgenden Beispiels (s. Beethoven's Cdur-Rondo, Tact 23) prüfen.



Da es nun aber für die menschliche Stimme keine so leichte Aufgabe ist, die Töne des Doppelschlags in verminderter Terz so schnell in scharfer Tonabgrenzung, wie das Instrument es kann, hervorzubringen, so möchten doch die Sänger, wo es möglich ist, für den Doppelschlag in kleiner Terz stimmen. Wenn aber im Ensemble Sänger und Instrumentisten den Doppelschlag nach dieser oder jener Vorschrift ausführen wollten, so möchte ein arger Missklang entstehen. Diesen zu vermeiden, haben daher Jene Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit des Componisten zu nehmen, und den Doppelschlag genau so auszuführen, wie er vom Componisten bezeichnet ist.

Von den Versetzungszeichen (♯ ♮ ♭), welche dem Zeichen des Doppelschlags beigefügt werden, bezieht sich das über dem Zeichen des Doppelschlags stehende auf den obern, und das unter demselben auf den untern Hülfston des Doppelschlags, wie bei *a*).

Da man aber in früherer Zeit ein ♯, ♭ oder ♮ nicht vor, sondern über (und unter) die betreffende Note setzte, so schrieb man auch, um Missverständniss zu verhüten, jene chromatischen Zeichen immer nur über oder vor oder auch hinter das Doppelschlagszeichen, wie bei *b*), wie in Werken z. B. von Händel, Seb. Bach, Haydn, auch noch in einigen von Mozart vorgefunden wird.





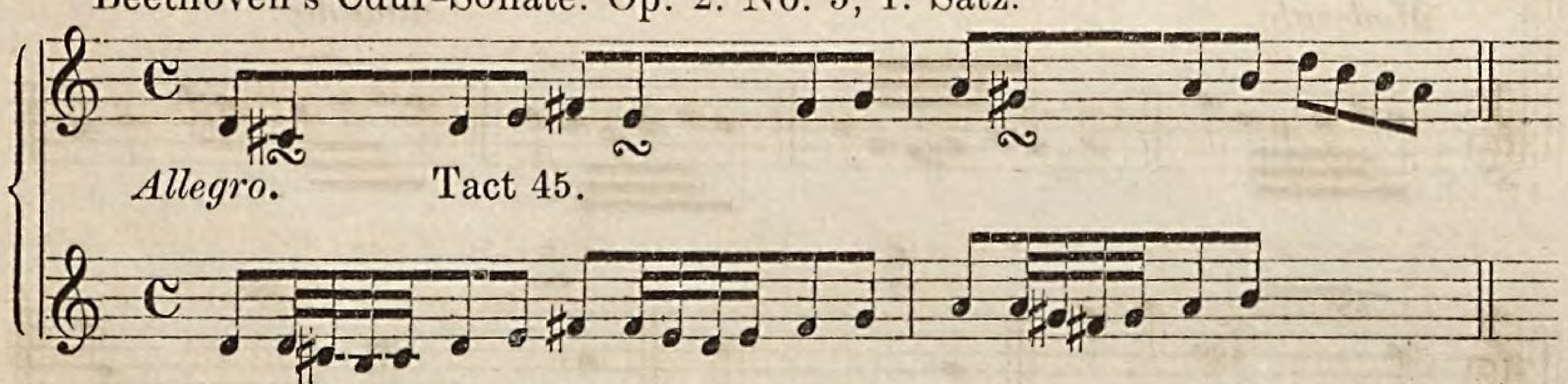
In Betreff der Ausführungszeit des durch das Zeichen angedeuteten Doppelschlags gelten die Regeln:

1. »Steht das Zeichen **über** (oder **unter**) der Note, so muss allemal mit dem Hülfstone (über der vorgeschriebenen Note) angefangen werden.«[1] Z. B.

Seb. Bach's wohltemp. Clav. II. Bd. 6. Präl. — Mozart's Cmoll-Fant. u. Son., am Schlusse des 2. Satzes.



Beethoven's Cdur-Sonate. Op. 2. No. 3, 1. Satz.



Wegen der Bedeutung des kleinen senkrechten Striches durch das Doppelschlagszeichen, nämlich so:

Mozart's 5. Var. der Men. *du Duport.*



ist unter »3. Der geschnellte Doppelschlag« nachzulesen.

2. »Steht das Doppelschlagszeichen nicht gerade über der Note, sondern etwas seitwärts, rechts, wie bei *a*), oder über einem Punkte, wie bei *b*), so wird der Doppelschlag nicht beim Eintritt des vorgeschriebenen Tones, sondern später, d. h. kurz vor dem fol-

1) In französischer Musik oder im lombardischen Geschmack wird vielleicht nur in solchem Fall mit dem Hauptton des Doppelschlags angefangen. (S. den geschnellten Doppelschlag in Betreff dieses Zeichens: ∾.)

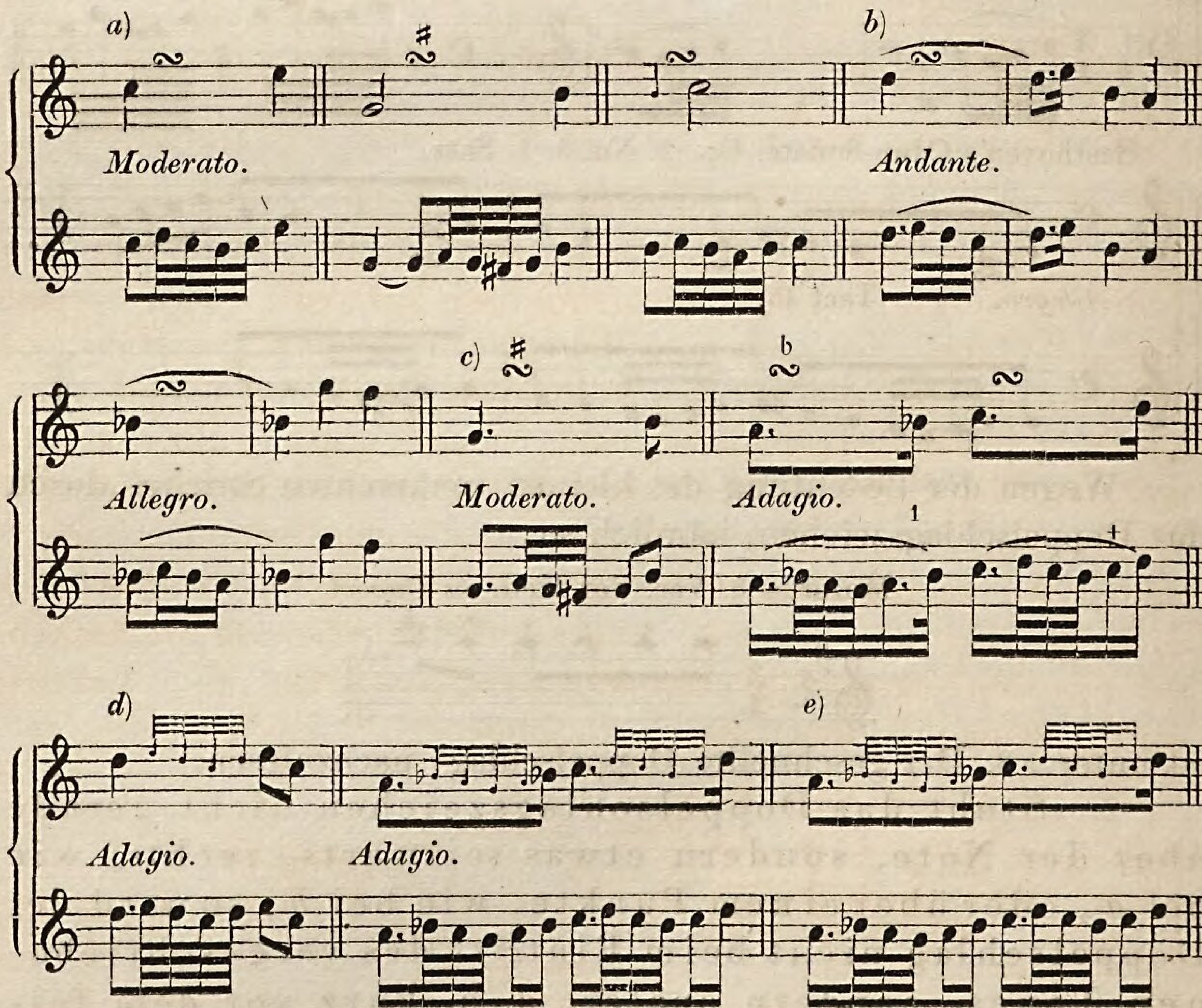
genden Tone oder Punkte (dem ersten bei vorkommenden zwei etc. Punkten) ausgeführt.« Z. B.

a) Beethoven's Cmoll-Son. Op. 10. *b*) Mozart's Amoll-Son. 2. Satz.



(Türk:) »Die mehrsten Anfänger, auch wohl Geübtere, fangen bei *a*) und *b*), und in ähnlichen Fällen die Manier zu früh an. Wenn eins von beiden sein sollte, so wäre hierbei das Gegentheil besser. Besonders muss bei den punktirten Noten der letzte (vierte) Ton des Doppelschlages erst in die Zeit des Punktes fallen, wie in den Beispielen bei *c*).

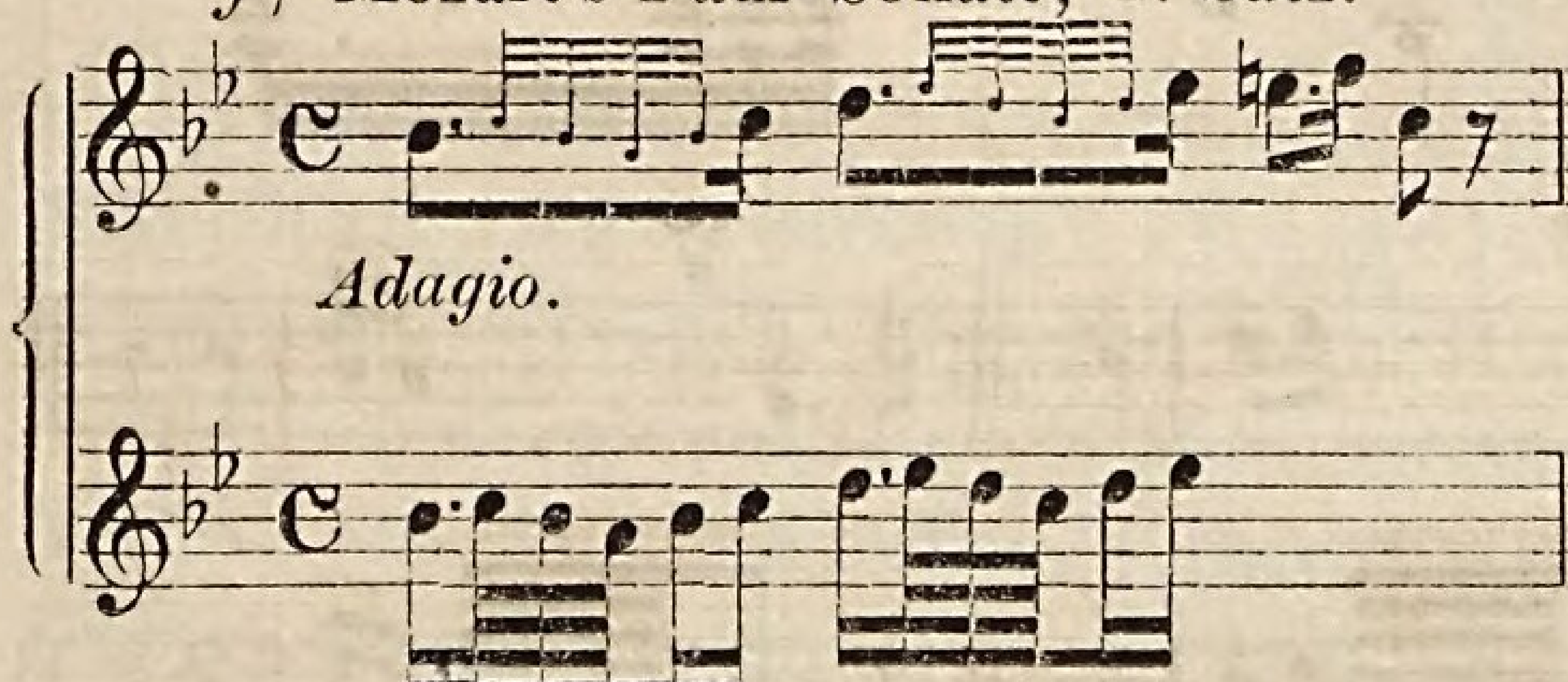
Manche Componisten schreiben die Doppelschläge, vorzüglich in Fällen von der bei *b*) und *c*) angezeigten Art, mit in die Zeile, wie bei *d*) und *e*). Dies verändert in der Eintheilung nichts. Die Schreibart bei *e*) ist noch bestimmter und richtiger, als die bei *d*).«



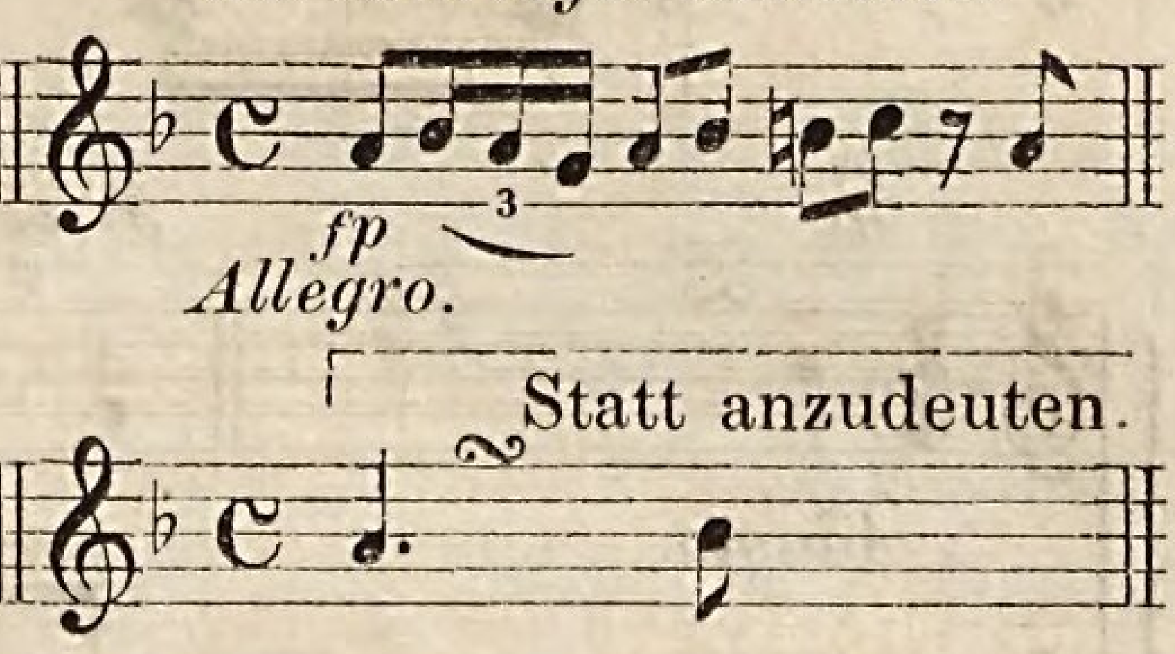
1) Türk: »Dass hierbei die zweite Hauptnote (nach dem Punkte) nur wie ein Zweiunddreissigtheilchen gespielt wird, kommt daher, weil man die punktirten Noten auf Kosten der folgenden kürzern gern verlängert. In geschwinder Bewegung wählt man die Eintheilung bei +.«

Die jetzigen Componisten machen weder von der von Agricola vorgeschlagenen, oben bei *e*), noch von der von Mozart angewandten Schreibart, unten bei *f*), Gebrauch, sondern setzen hier, wie Beethoven, das Doppelschlagszeichen. Wie Mozart, bei *g*), so hat aber auch Beethoven, bei *h*), in gedachtem Fall den Doppelschlag ausgeschrieben.

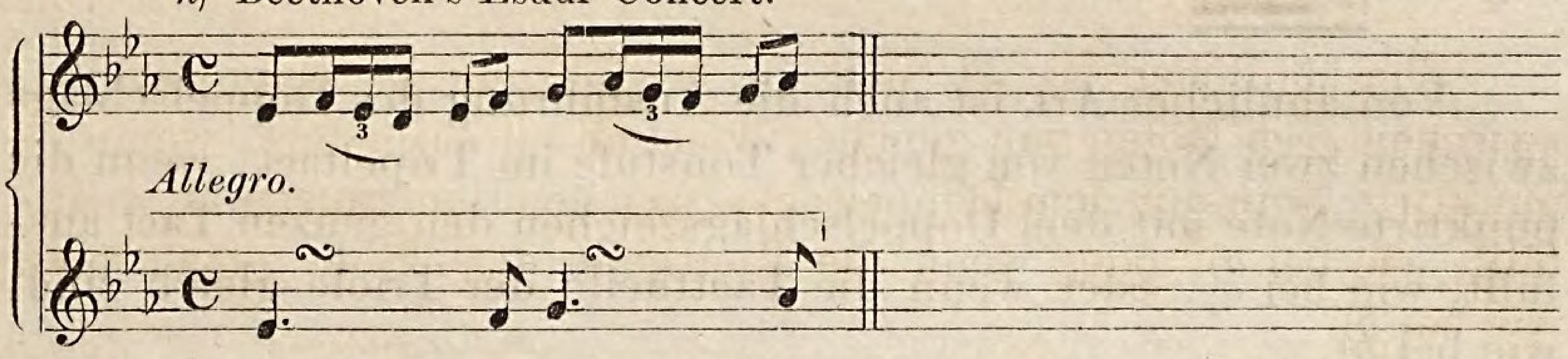
f) Mozart's Fdur-Sonate, 2. Satz.



g) Dessen 1. Var. über *Marche des Mariages Samnites.*

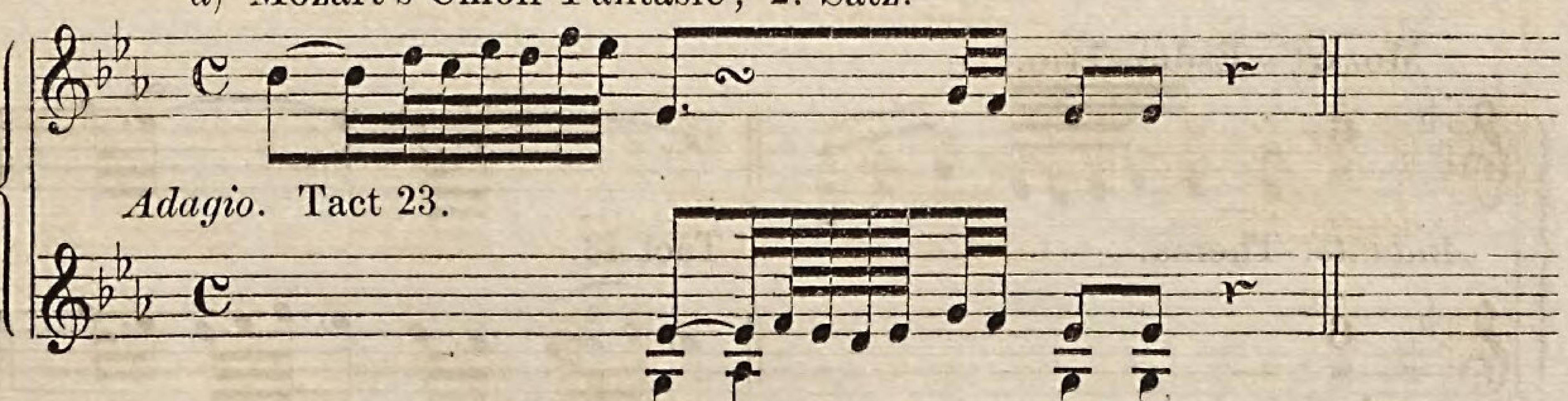


h) Beethoven's Esdur-Concert.



Als Ausnahme von der zweiten Regel, dass nämlich bei punktirten Noten der Doppelschlag nicht zwischen der ersten Hauptnote und dem Punkte, sondern ein wenig nach letzterm, oder in dessen Zeit ausgeführt wird, möchten die Fälle in Betracht kommen, wo der Doppelschlag sich an den Vorhalt bei der Haupt-Cadenz (s. 2. Abschn.) anschliesst, wie bei *a*), oder wo nach einer punktirten Note mit dem Doppelschlagszeichen zwei Noten (meistens von geringerem Werth als die punktirte Note) folgen, und welche zum Tonschlusse führen, wie bei *b*), oder aufwärts springen, wie bei *c*), wie überhaupt auch jene Schlussverzierungen mit dem Doppelschlag als Nachahmungen derjenigen Fälle betrachtet werden müssen, wo, z. B. wie bei *d*), keine punktirten Noten stattfinden.

a) Mozart's Cmoll-Fantasie, 2. Satz.



b) Dessen Zauberflöte: »Dies Bildniss etc.« *c)* Beethoven's Sonate path., 2. Satz.





Von ähnlicher Art ist auch die Ausführung des Doppelschlags zwischen zwei Noten von gleicher Tonstufe im Tripeltact, wenn die punktirte Note mit dem Doppelschlagszeichen den ganzen Tact ausfüllt, wie bei *a)*, oder wenn die Tacttheile der Triole gleich sind, wie bei *b)*.

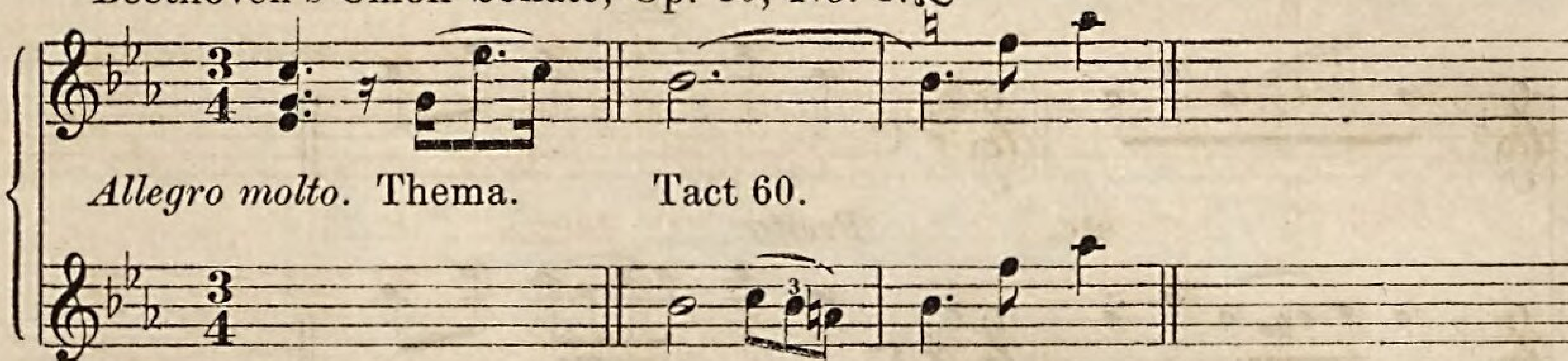


Da in vorstehendem Fall bei *a)* der Doppelschlag so eng an die wiederholte Note sich anschliesst, dass es scheint, als würde derselbe in der Zeit dieser Note ausgeführt, so haben einige Componisten das Doppelschlagszeichen manchmal über (statt vor) jene Note gesetzt. Z. B.

Mozart's Esdur-Trio.

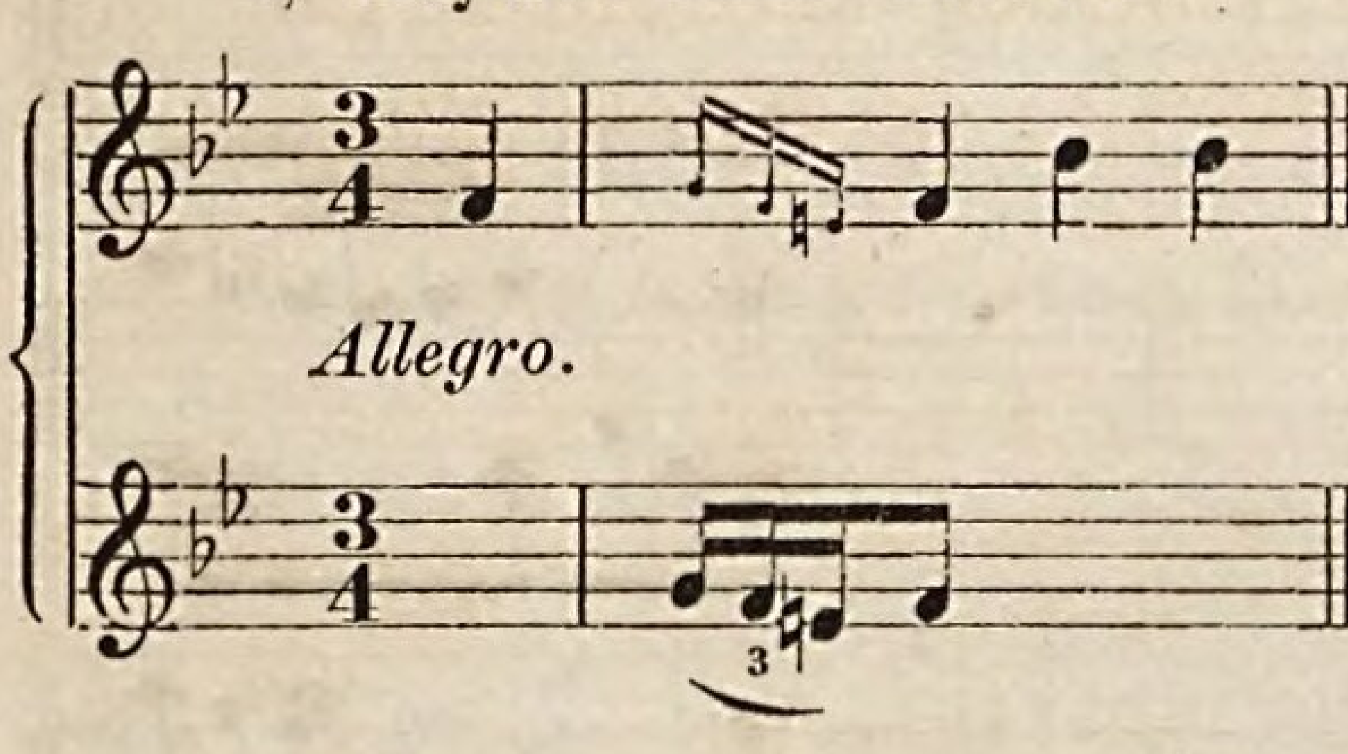


Beethoven's Cmoll-Sonate, Op. 10, No. 1.

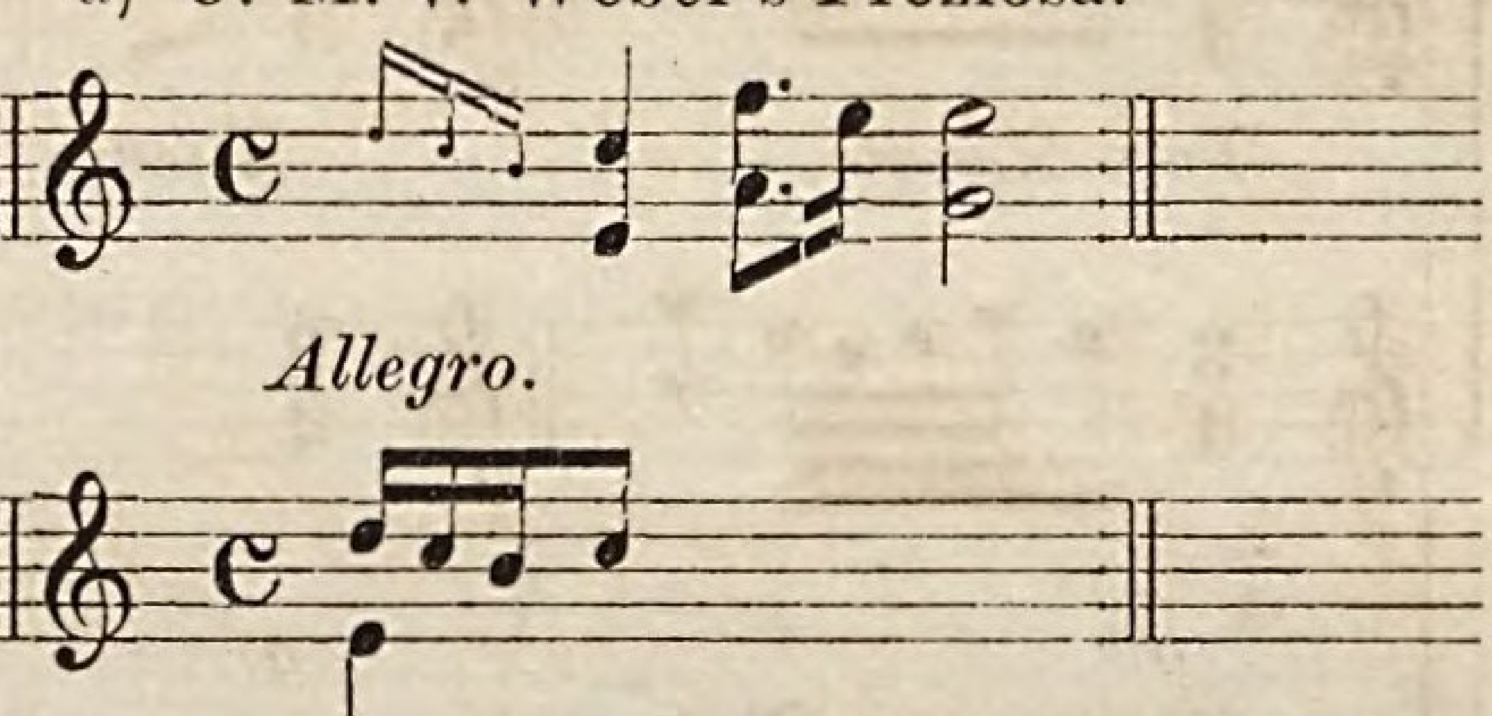


Hinsichtlich der Ausführungszeit des durch kleine Nötchen angedeuteten Doppelschlags hat die von E. Bach in seinem »Versuch« etc. gegebene Regel: »Alle durch kleine Nötchen angedeuteten Manieren gehören zur folgenden Note« etc. (s. 3. Abschn.), ihre Gültigkeit, in sofern wir diesen Doppelschlag finden: 1. zu Anfang eines Tactes, bei *a*); 2. vor einer wiederholten Note, von gleicher, bei *b*), oder längerer etc. Dauer, bei *c*); 3. nach einer Pause oder einer verschwiegenen (verbissenen) Note, bei *d*); 4. vor einer fallenden Secunde, bei *e*); etc.

a) Haydn's Bdur-Sinfonie.



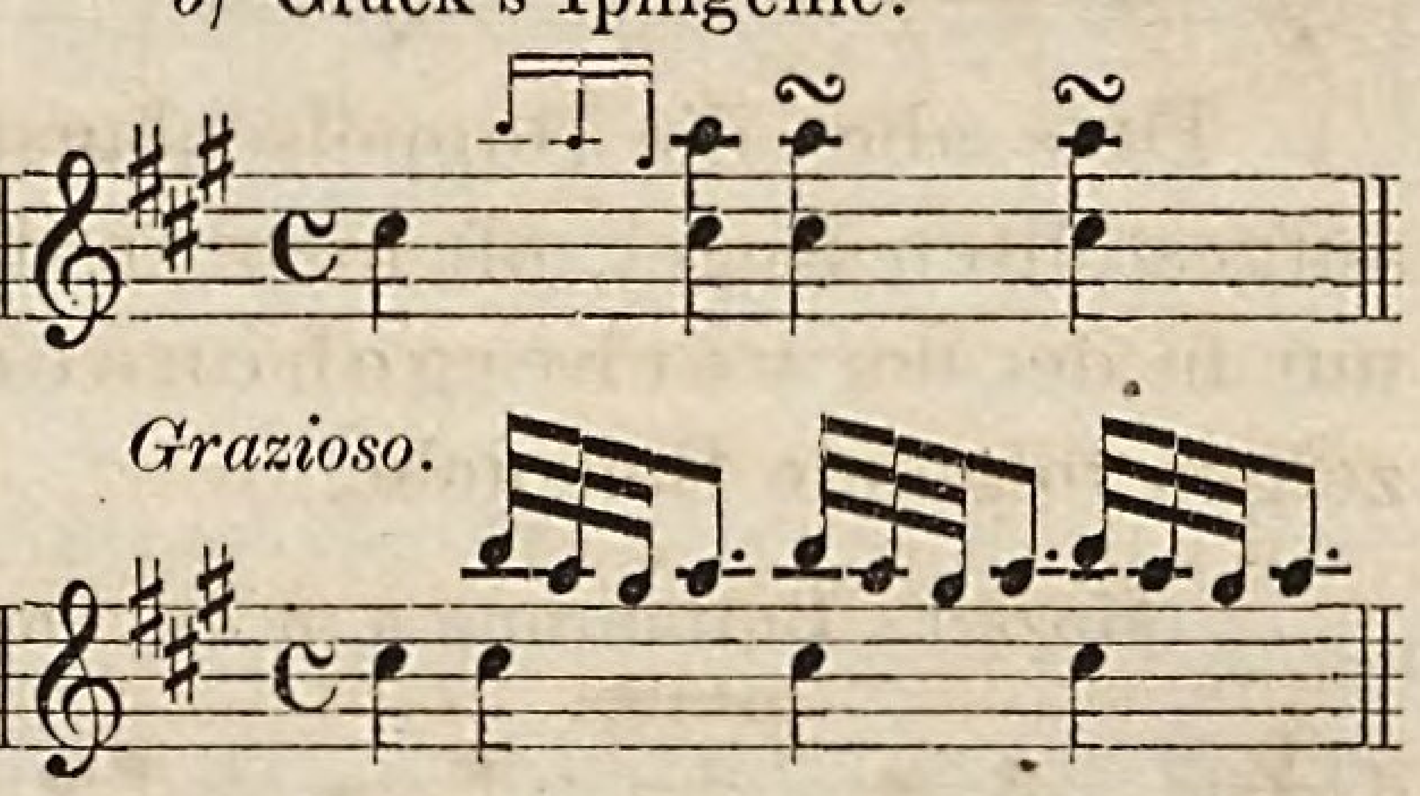
a) C. M. v. Weber's Preziosa.



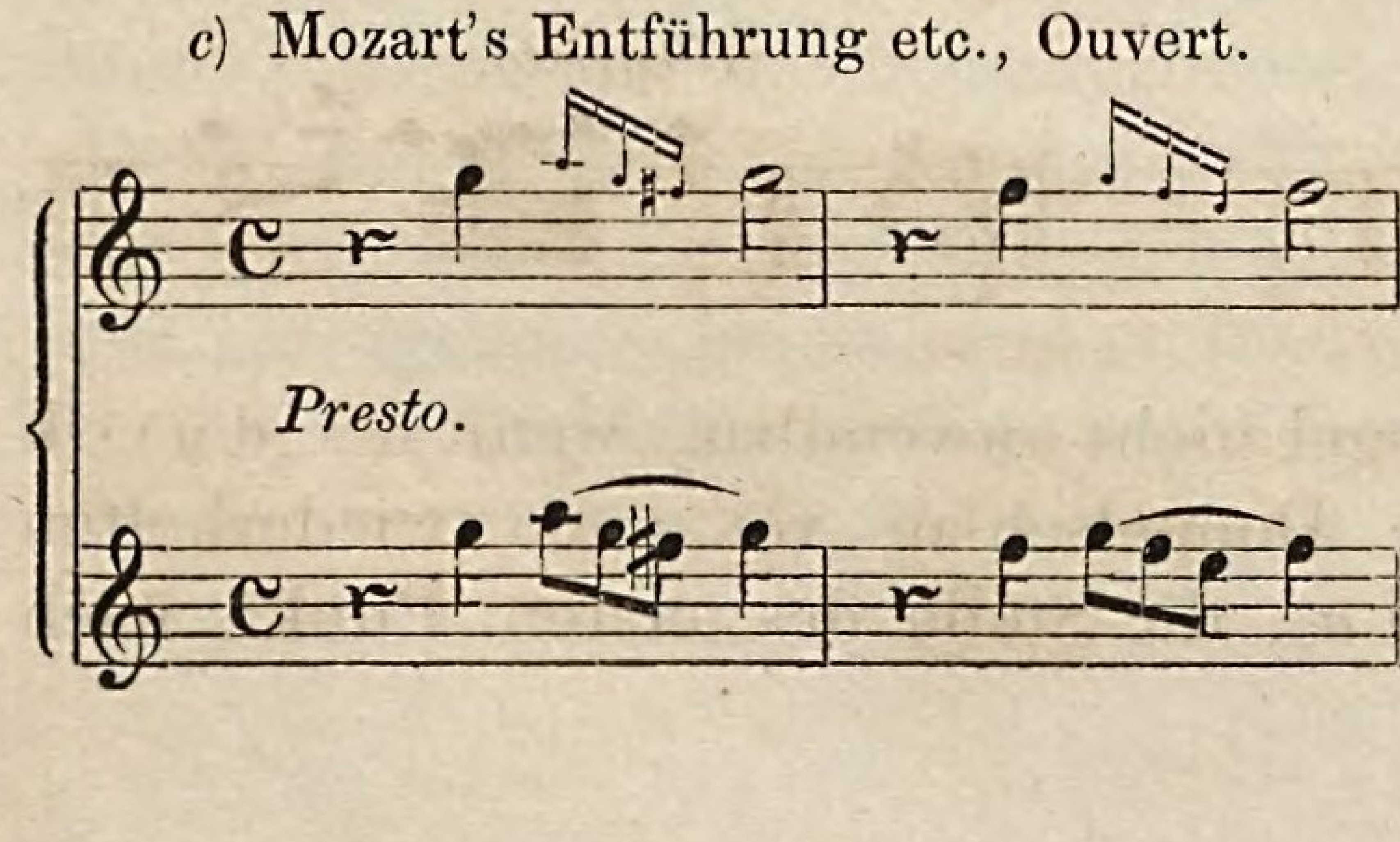
b) Haydn's Schöpfung.



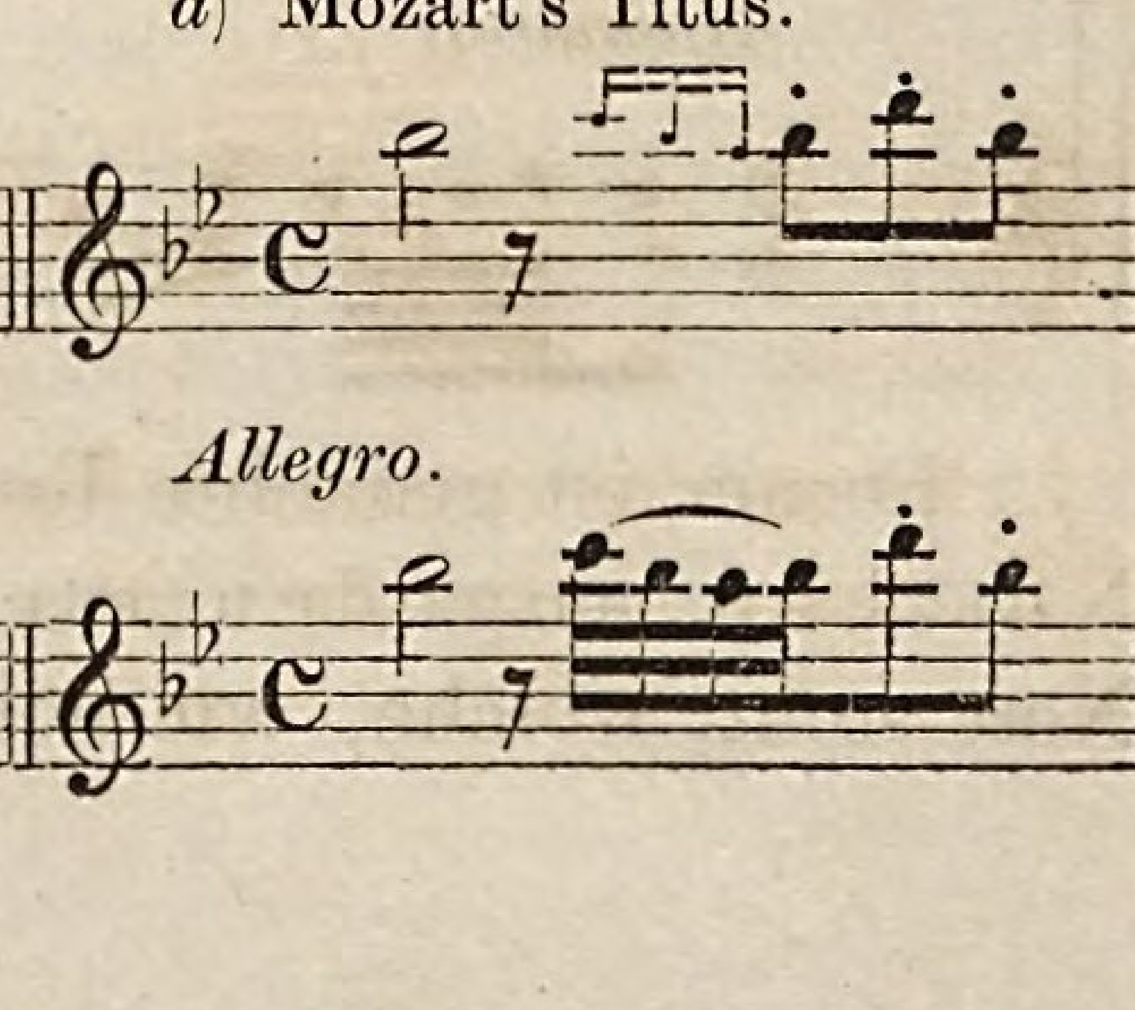
b) Gluck's Iphigenie.



c) Mozart's Entführung etc., Ouvert.



d) Mozart's Titus.



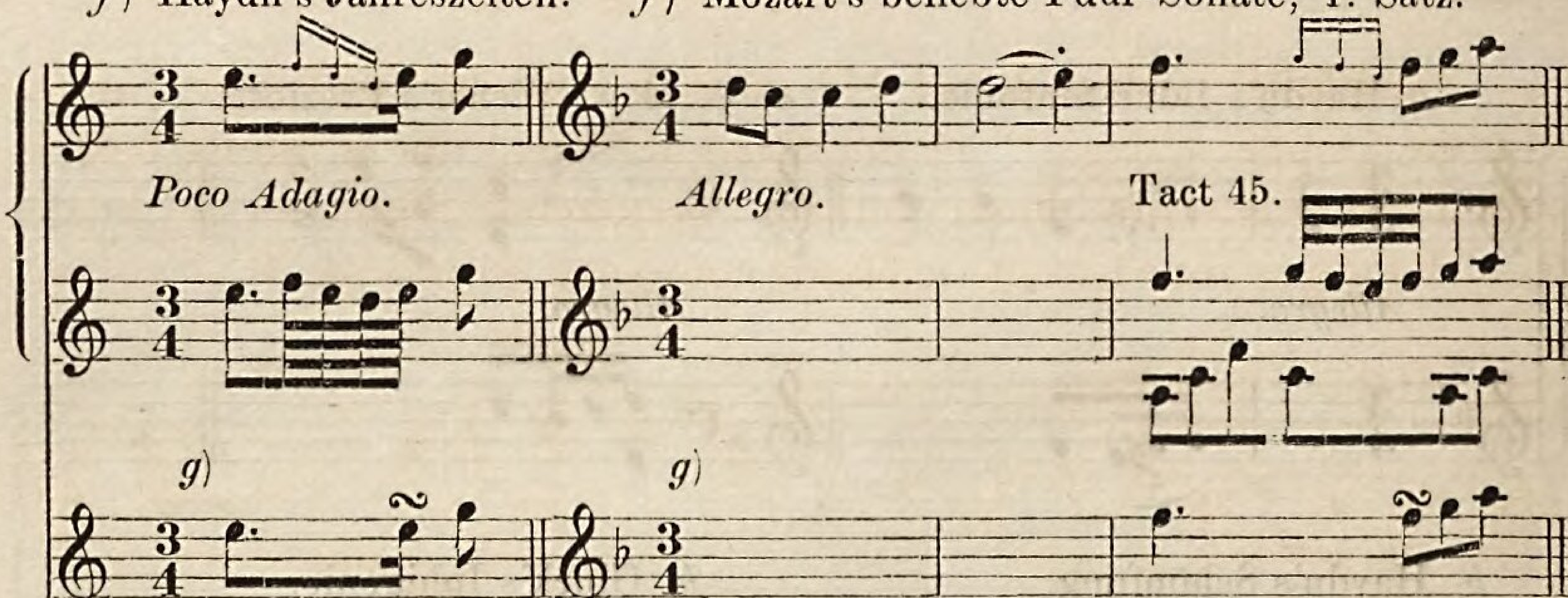
e) Mozart's Figaro, Ouverture.



Ebenfalls wird dieser Doppelschlag in der Zeit der wiederholten Note ausgeführt, wenn auch die erste Note punktirt ist, wie bei *f*), indem in diesem Fall eine fehlerhafte Eintönigkeit entstände, würde, der weiter oben bezeichneten Regel nach, der Doppelschlag zwischen der ersten Note und ihrem Punkt gemacht.

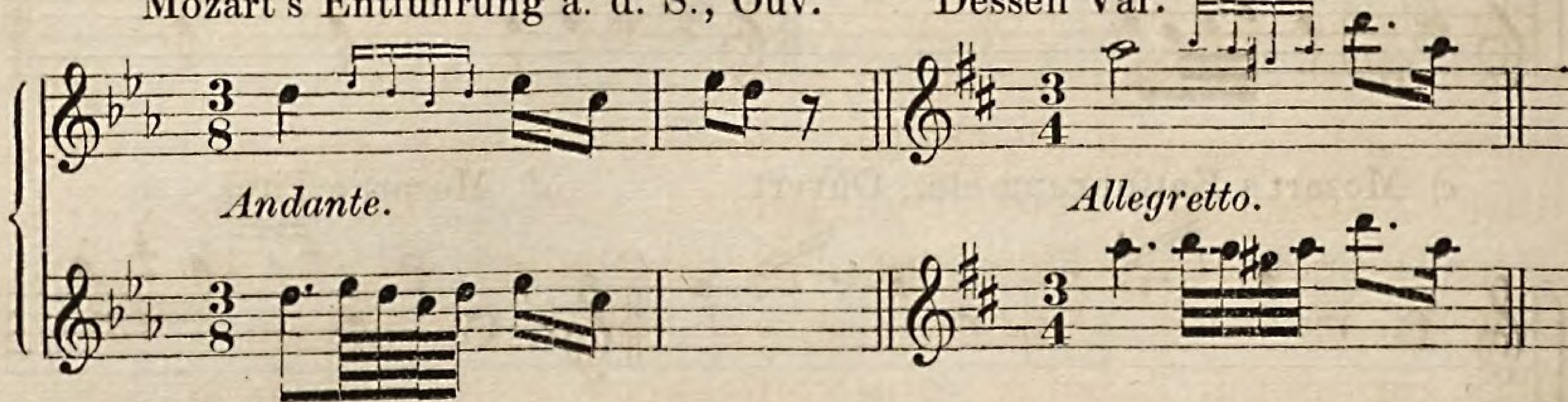
Zweckmässiger wäre in solchem Fall statt der Nötchen das Zeichen, wie bei *g*), welches Haydn und Mozart auch in solchem Fall an andern Orten gebraucht haben.

f) Haydn's Jahreszeiten. *f*) Mozart's beliebte Fdur-Sonate, 1. Satz.



Dass aber die Doppelschlagsnötchen, nach der von E. Bach aufgestellten Regel, oft nicht in der Zeit der folgenden, sondern nur in der der vorhergehenden Note ausgeführt werden können, zeigen folgende Beispiele:

Mozart's Entführung a. d. S., Ouv. Dessen Var.



Ferner ist gedachte Regel nicht anwendbar, wenn der durch Nötchen angedeutete Doppelschlag vor einer wiederholten Note steht, welche, wie bei *a*), die Stelle des (ersten) Punkts nach

einer Note, wie bei *b*), vertritt. (S. weiter oben den Doppelschlag nach der Note.)



Beispiele dieser Ausführungsart enthalten:

Haydn's Schöpfung. Dessen Bdur-Sinfonie, 2. Satz.



Ebenfalls wird auch bei H a y d n der durch das Zeichen angedeutete Doppelschlag ü b e r der wiederholten und an Stelle des ersten Punkts geschriebenen Note (s. vorstehende Figur bei *a*)) in der Zeit der v o r a n g e h e n d e n Hauptnote ausgeführt. Z. B.

Haydn's Cdur-Sonate, 1. Satz.



Nach vorhergehenden Beispielen ist der D o p p e l s c h l a g, welcher überhaupt »b e i e i n e r F o l g e v o n a u f s t e i g e n d e n N o t e n e i n e b e s s e r e W i r k u n g m a c h t a l s i m A b s t e i g e n«, verschiedentlich gebraucht. Ueber seine Anwendung a u f d e r N o t e, durch Zeichen oder Nötchen angedeutet, sagen E. B a c h und T ü r k: »Der Doppelschlag kommt auf allen Tacttheilen, über langen, bei *a*), und kurzen, bei *b*); über steigenden, bei *c*), und fallenden, bei *d*); über springenden, bei *a*), und stufenweise fortschreitenden, bei *c*), *d*); über wiederholten, bei *e*), und frei eintretenden Noten, d. i. *ex abrupto*, bei *f*); nach Vorhalten, bei *g*, und über denselben, bei *h*), vor«.



Dagegen ist über die Anwendung des Doppelschlags nach der punktirten Note (oder zwischen der Note und dem Punkt bei punktirter Note etc.) von E. Bach Folgendes angegeben:

»Der Doppelschlag kommt auch nach der Note und nach dem Vorschlag vor, und zwar, wenn solche etwas lang sind, bei *a*), und es geschieht dies bei allerlei Bewegungen, bei einer Bindung, bei *b*), und besonders dann, wenn einer Note Punkte nachfolgen, wie bei *c*). Im letztern Fall geschieht es oft, dass ein Doppelschlag angewendet wird, wenn das Tempo so langsam ist, dass diese Art von Noten zu langweilig werden will. Bei heruntergehenden punktirten Noten, von keiner besondern Länge, kommt diese Art den Doppelschlag anzubringen nicht vor.«



In der von E. Bach selbst gemachten Eintheilung hier bei *c*) bemerken wir, dass die Note nach dem Punkt kürzer angegeben ist, als bekanntlich geschehen müsste. Es bezieht sich jedoch jene Eintheilung auf die früher bestehende Vortragsweise punktirter No-

1) S. den gebundenen Doppelschlag.

ten, indem nämlich »die punktirte Note des vermehrten Affects wegen länger, und zwar auf Kosten der folgenden kurzen Note, angehalten wird«. (S. weiter oben die Anmerkung von Türk.)

(E. Bach:) »Die kurzen Noten nach vorhergegangenen Punkten werden in vielen Fällen kürzer abgefertigt, als ihre Schreibart erfordert.«

Die eben gedachte Vortragsart findet in den meisten Stellen mit punktirten Noten, z. B. in Händel's Werken, ihre Anwendung. Seb. Bach, und besonders Haydn, Mozart, Beethoven etc., verlangen bei punktirten Noten keine andere als die vorgeschriebene Eintheilung.

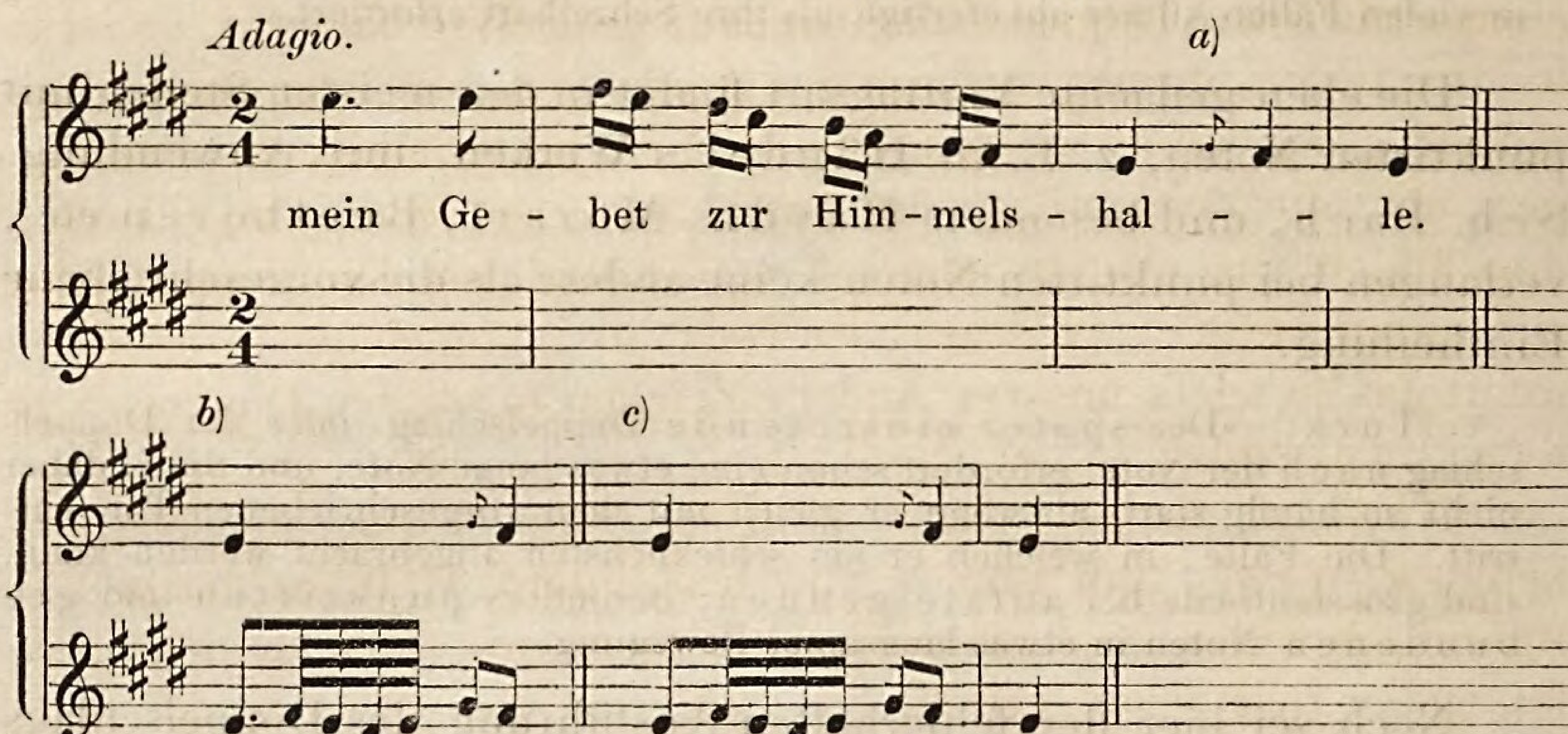
(Türk:) »Der später eintretende Doppelschlag (oder der Doppelschlag nach der Note) erfordert schon eine etwas lange Note, und findet daher nicht so häufig statt, als wenn er gleich mit dem vorgeschriebenen Ton eintritt. Die Fälle, in welchen er am schicklichsten angebracht werden kann, sind grösstentheils bei aufsteigenden, besonders punktirten und gebundenen Noten in etwas langsamer Bewegung.«

Noch sei hier der fehlerhaften Ausführung des Doppelschlags nach der Note gedacht, welche man an gewissen Musik-Ausübenden bemerkt, und welche darin besteht, dass diese den Doppelschlag von der vorhergehenden Note ohne Grund, d. h. wenn nach derselben keine Pause folgt oder dieselbe nicht *staccato* gespielt werden soll, trennen, und, indem sie den Doppelschlag machen wollen, zuvor gleichsam ausholen und statt wie bei *a*), wie bei *b*) spielen.



Ferner sei hier bemerkt, dass der Doppelschlag vor dem Vorhalt von oben bei der Haupt-Cadenz (s. 2. Abschn.), welchen Mozart zuerst angewendet zu haben scheint, an gedachtem Ort so sehr in Gebrauch gekommen oder »Mode geworden« ist, dass Sonntagsmusiker, Stümper u. dergl. dafür halten, es gäbe keine andere oder vielmehr bessere Art, die Haupt-Cadenz, namentlich im Gesangsatz, vorzubereiten, als durch den Doppelschlag, welcher deshalb an genanntem Ort auch angebracht wird, wenn ihn der Componist nicht angedeutet hat, ihn dort gar nicht angewendet wissen will, z. B. in dem Gebet der Agathe in Weber's Freischütz, wie bei *a*). Hier wird nun ebenfalls und sogar bei öffentlicher Musikausführung der Doppelschlag angewendet, welchen man überdies

noch, statt in seiner exacten Ausführung, wie bei *b*), bei gedachter Gelegenheit gemeinhin so, wie bei *c*), zu hören bekommt. In dieser trägen Manier, und obenein stark vorgetragen, nennt man denselben spottweise einen »faulen« Doppelschlag.



2. Der Doppelschlag von unten.

Vorstehende Benennung ist die angemessene und auch jetzt allein gebräuchliche für diejenige V.-Manier, bei deren Formirung man mit der Unter-Secunde in den zu verzierenden Hauptton und darauf mit der Ober-Secunde in genannten Ton geht und beide Nebentöne sammt dem sie verbindenden Hauptton in gleichmässig schneller Bewegung auf einander folgen lässt, so dass gleichsam diese Nebentöne den Hauptton von unten her umschlängeln, wie dies beim Doppelschlag von oben her geschieht. (S. den aufsteigenden Halbzirkel.) Z. B.



Indem zwei Töne den Hauptton von beiden Seiten her berühren oder an diesen anschlagen, ist der Name Doppelschlag dieser V.-Manier eben so angemessen wie der vorhin besprochenen, von welcher letztern sie nur in ihrer Tonfolge nach entgegengesetzter Richtung unterschieden ist, und daher Doppelschlag von unten oder in der Gegenbewegung (s. Marpurg) oder auch der umgekehrte oder aufsteigende Doppelschlag (s. Türk) genannt wird.

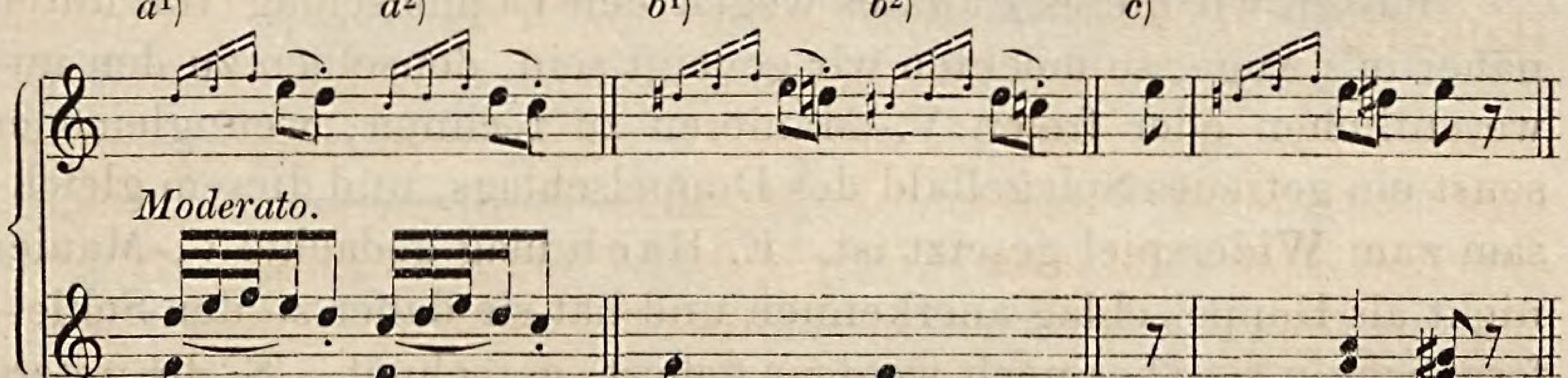
E. *Bach* hält diesen Doppelschlag für einen »ausgefüllten Anschlag (oder Doppelvorschlag) mit dem Terzensprunge« oder für den »Schleifer von drei Nötchen«. (S. 5. Abschn.)

Ueber das dem Doppelschlag von unten etwa zukommende Zeichen ist bei dem Doppelschlag nachzulesen. Wie bemerkt, so ist es nicht rathsam, durch die Form des Zeichens diesen oder jenen Doppelschlag bezeichnet zu wähnen oder auch bestimmen zu wollen, indem über die Zeichenform die Ansichten verschieden sind. Ueberdies finden wir von einsichtsvollen Componisten den Doppelschlag von unten *immer in kleinen Nötchen* angedeutet; sie haben somit das so leicht missverstandene Zeichen für diesen Doppelschlag nicht angewendet.

Hinsichtlich des Tonraums dieses Doppelschlags möchte jene beliebte Weise, ihn immer mit dem untern Halbton machen zu wollen, weniger in Anwendung kommen, wie sich an den nachfolgenden Beispielen ergiebt.

Man formirt den Doppelschlag von unten in einer *grossen*, wie bei *a*²), oder in einer *kleinen* Terz, wie bei *a*¹), anstatt in beiden Fällen in einer kleinen, wie bei *b*²), oder verminderten Terz, wie bei *b*¹), indem man wegen seines untern Hülfstons oft Rücksicht auf die nachfolgende Secunde zu nehmen hat, in welche der Hauptton als Vorhalt schreitet; dagegen aber macht man diesen Doppelschlag in solchem Fall, wie bei *c*), in einer *verminderten* Terz, wie auch *Mozart* in seinem Rondo, bei *d*), vorgeschrieben hat.

*a*¹) *a*²) *b*¹) *b*²) *c*)

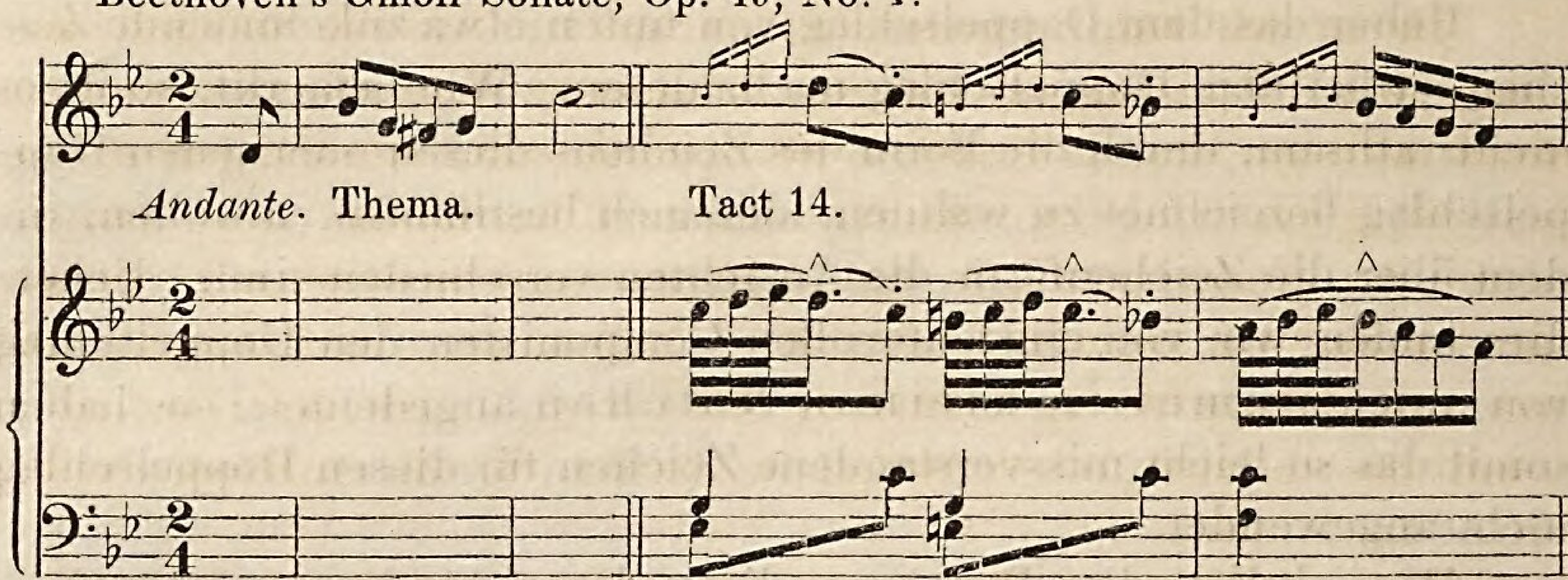


d)



Der Doppelschlag von unten wird, gleich dem Doppelschlage, schnell und leicht ausgeführt. Z. B.

Beethoven's Gmoll-Sonate, Op. 49, No. 1.



Eine auffällige Erscheinung ist es, dass dieser Doppelschlag es verträgt, ihn z. B. am Schluss eines Tonsatzes, besonders bei einer Fermate, langsam auszuführen, gleichsam zu dehnen, wie es namentlich beim Solo-Gesang häufig bemerkt werden kann. Z. B.

Andante.



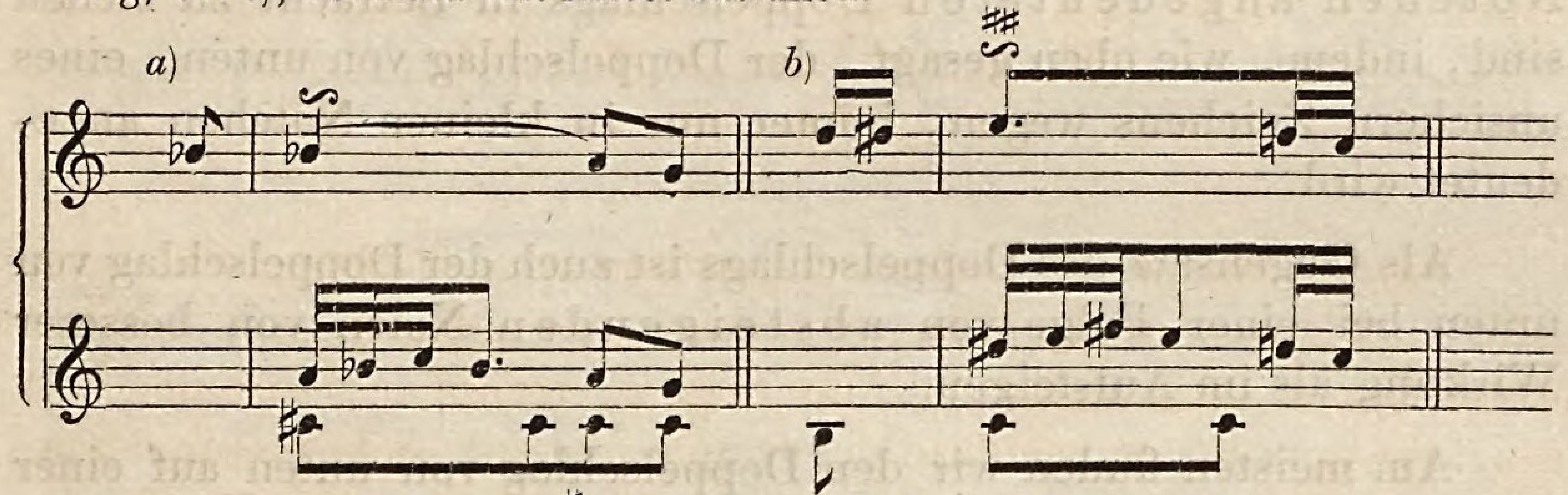
Fassen wir dieses Punktes wegen den Doppelschlag von unten näher in's Auge, so möchten wir geneigt sein, denselben zu den unwesentlichen oder freien V.-Manieren zu rechnen, wenngleich er sonst ein getreues Spiegelbild des Doppelschlags, und diesem gleichsam zum Widerspiel gesetzt ist. E. Bach mag gedachte V.-Manier nicht als Doppelschlag anerkennen und hat sie daher zu den Schleifern (wohin sie aber noch weniger gehört) gerechnet. (S. die untere Schriftstelle von E. Bach.)

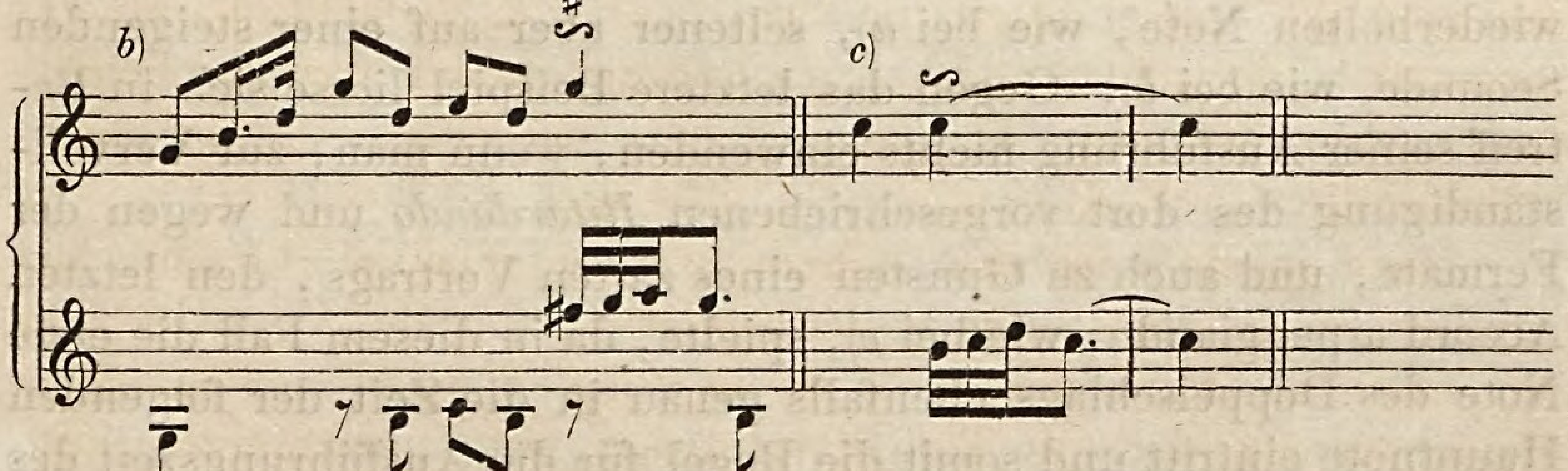
Nach physiologischer Anschauung wäre jedoch der Grund, dass nämlich dem Gefühl solch schleppender Vortrag des Doppelschlags von unten nicht zuwider ist, etwa in Folgendem zu suchen. Vergleicht man nämlich die Tonleiter aufwärts mit einem Steigen, und selbige abwärts mit einem Fallen, welches letztere schneller als das erstere von Statten geht: so wird man, wegen Ueberwindung der Schwerkraft, eine langsamere Bewegung der aufsteigenden Tontheile des Doppelschlags von unten in gedachtem Fall natürlich

finden.[1] So bemerkt man auch an einem Vorhalt mit der Unter-Secunde, dass dieser gleichsam mehr Kraft, ein gewisses Heben und Halten erfordert, als ein solcher in entgegengesetzter Richtung.

Finden wir nun auch den immer nur in kleinen Nötchen angedeuteten Doppelschlag von unten[2] sehr häufig in Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven etc., und zwar mehrentheils an solchen Stellen, wo man sich zu beeilen hat, ihn schnell auf die ihm zugehörige Zeit anzubringen, und mögen auch genannte Componisten nie Gelegenheit gegeben haben, ihn anders als schnell und leicht auszuführen, indem sie ihn für nichts weiter hielten, als was er ist, nämlich der Doppelschlag in der Gegenbewegung: so ist doch rücksichtlich der erwähnten Vortragsweise des Doppelschlags von unten, z. B. bei Fermaten etc., diejenige in Betracht zu ziehen, welche E. Bach in seinem »Versuch« etc. in Betreff des vermeintlichen »Schleifers von drei Nötchen« angiebt. (S. 5. Abschn.)

(E. Bach:) »Dieser Schleifer von drei Nötchen wird als eine traurige Manier bei matten Stellen, besonders im *Adagio* mit Nutzen gebraucht. Er wird alsdann matt und piano gespielt, und mit vielem Affect, und mit einer Freiheit, welche sich an die Geltung der Noten nicht sclavisch bindet, vorgetragen. Sein gewöhnlichster Sitz ist auf der wiederholten Note, bei *a*). Ausserdem kommt er auch im Hinaufgehen und Sprüngen vor, bei *b*). Man sieht hieraus, dass dieser Schleifer alsdann ein langsam ausgefüllter Anschlag mit dem Terzen-Sprunge ist. Man kann durch ihn eine Haltung, bei *c*), ebenfalls mit Affect ausfüllen.





1) Hinsichtlich ihrer Bestandtheile und deren Aufeinanderfolge und Wirkung etc. ist die Musik eine Kundgebung (Manifestation) der Naturordnung in besonderer Weise. (S. Lexicon der Tonkunst, red. von G. Schilling, unter Artikel: Musik.)

2) In Seb. Bach's Werken kommt der Doppelschlag von unten nur selten und stets ausgeschrieben vor, z. B. im figurirten Choral: »Ach Gott und Herr« etc.

Weil die Dissonanzen geschickter sind, Leidenschaften zu erregen, als die Consonanzen, so trifft man diese Manier auch am öftersten über jenen an, und zwar bei einer langsamen Note, welche mit Fleiss entweder nicht völlig, oder wenigstens schleppend ausgefüllt wird. Sie wird mit eben diesen Umständen auch im *Allegro* gebraucht, wenn zumal eine Versetzung der harten Tonart in die weiche vorkommt. Die kleine mangelhafte Septime, die überflüssige Sexte (6), wenn sie die Quinte bei sich hat, desgleichen die Sexte mit der übermässigen Quarte und kleinen Terz, und dergleichen harmonische Zusammenklänge mehr, leiden diesen Schleifer besonders. Da die Folge bei allen Manieren hauptsächlich aus dem Basse zugleich miterkannt wird, so kann man leicht urtheilen, dass diese Manier sich herunter neiget.

Wir lernen bei Gelegenheit dieses Schleifers von drei Nötchen zweierlei: 1. dass man bei gewissen Gedanken mehr auf einen ungekünstelten, matten Ausdruck, als auf die Ausfüllung sehen müsse, und dass man also bei langsamen Noten nicht eben allezeit verbunden sei, Manieren von vielen Noten zu wählen, indem man sonst statt dieses Schleifers den Doppelschlag von unten[1] brauchen könnte, welcher einige Aehnlichkeit mit ihm hat. 2. dass man im Gegentheil auch wohl allezeit das Affectuöse einer Manier aus der Wenigkeit ihrer Noten erkennen müsse, weil sonst folgen würde, dass ein Anschlag, welcher nur aus zwei Noten besteht, mehr Affect enthielt, als unser Schleifer, oder, welches einerlei ist, wenn dieser Anschlag ausgefüllt wird.

So bequem dieser aus drei Nötchen bestehende Schleifer eine Traurigkeit erwecken kann, so viel Gefälligkeit erregt der punktirte Schleifer.«

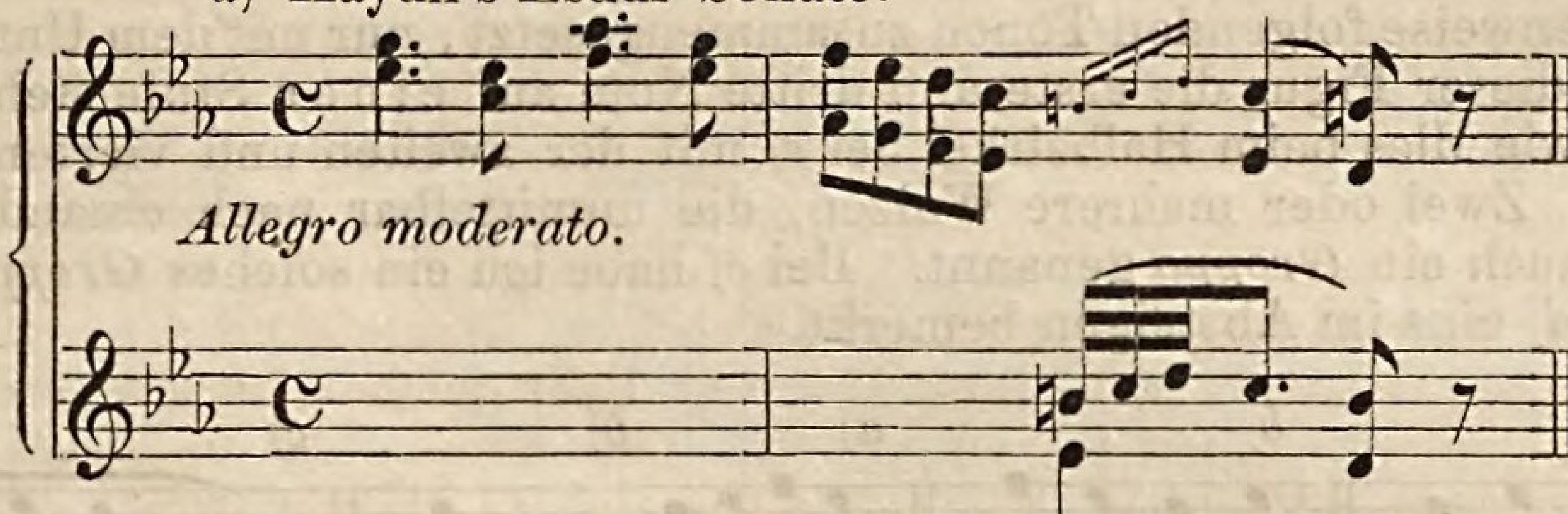
Die Ausführungszeit des Doppelschlags von unten stimmt bei gleichen Verhältnissen mit der des Doppelschlags überein, weshalb für eine etwaige Belehrung die Beispiele des in kleinen Nötchen angedeuteten Doppelschlags in Betracht zu ziehen sind, indem, wie oben gesagt, der Doppelschlag von unten, eines unsichern Zeichens wegen, immer nur in kleinen Nötchen angedeutet wird.

Als Gegensatz des Doppelschlags ist auch der Doppelschlag von unten bei einer Folge von absteigenden Noten von besserer Wirkung als im Aufsteigen.

Am meisten finden wir den Doppelschlag von unten auf einer wiederholten Note, wie bei *a)*, seltener aber auf einer steigenden Secunde, wie bei *b)*. Gegen das letztere Beispiel liesse sich in Betreff seiner Ausführung nichts einwenden, wenn man, zur Vervollständigung des dort vorgeschriebenen *Ritardando* und wegen der Fermate, und auch zu Gunsten eines zarten Vortrags, den letzten Accord arpeggiando, wie bei *c)*, spielte, da in diesem Fall die erste Note des Doppelschlags ebenfalls genau in die Zeit der folgenden Hauptnote eintritt und somit die Regel für die Ausführungszeit des Doppelschlags nicht verletzt ist.

1) S. den geschleiften Doppelschlag.

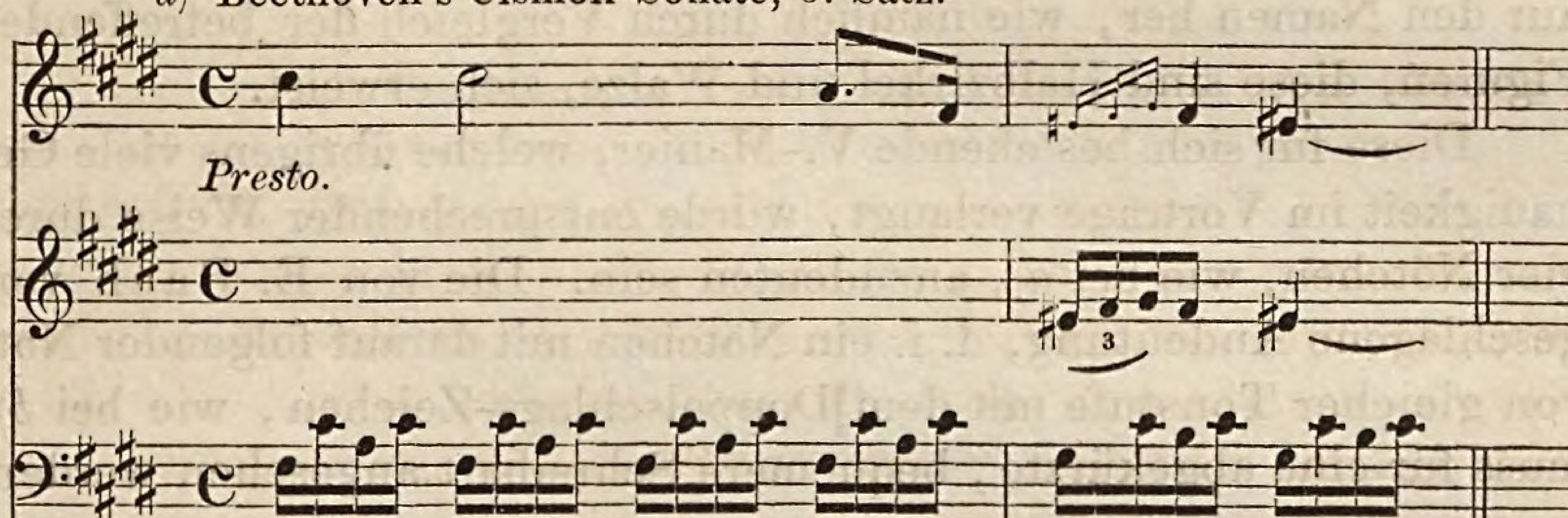
a) Haydn's Esdur-Sonate.



a) Mozart's Cmoll-Fantasie.



a) Beethoven's Cismoll-Sonate, 3. Satz.



b) C. M. v. Weber's Aufforderung zum Tanz.



3. Der geschnellte Doppelschlag.

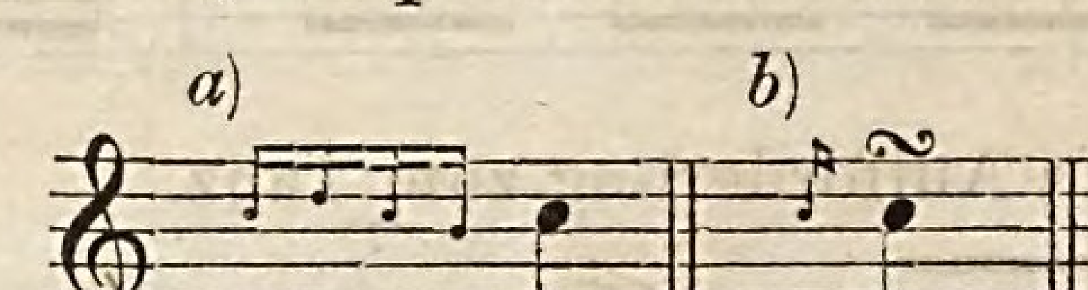
Gleicher Weise, wie der Doppelschlag auf den Halbzirkel, so auch gründet sich d e r g e s c h n e l l t e D o p p e l s c h l a g auf die W a l z e oder R o l l e.

(Türk:) »Die Walze oder Rolle ist ebenfalls wie der Halbzirkel aus vier stufenweise folgenden Tönen zusammengesetzt; nur mit dem Unterschiede, dass bei dieser Figur die erste und dritte Note auf einer Stufe stehen, bei *a*) und *b*), wie dies beim Halbzirkel bei *e*) mit der zweiten und vierten Note der Fall ist. Zwei oder mehrere Walzen, die unmittelbar nach einander folgen, werden auch ein *Groppo* genannt. Bei *c*) habe ich ein solches *Groppo* im Auf- und bei *d*) eins im Absteigen bemerkt.«



Zu der hier zu erläuternden V.-Manier, unter dem überschriftlichen, von E. Bach aufgebrachten Namen, giebt der Doppelschlag nur den Namen her, wie nämlich durch Vergleich der betreffenden Figuren, diese sind Halbzirkel und Walze, sich erweist.

Diese für sich bestehende V.-Manier, welche übrigens viele Genauigkeit im Vortrage verlangt, würde entsprechender Weise durch vier Nötchen, wie bei *a*), anzudeuten sein. Die von E. Bach vorgeschlagene Andeutung, d. i. ein Nötchen mit darauf folgender Note von gleicher Tonstufe mit dem Doppelschlags-Zeichen, wie bei *b*), muss für eine abgekürzte, bequemere Schreibart angesehen werden.



(E. Bach:) »Wenn ein Doppelschlag über gestossenen Noten (unten bei *e*)) angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch die im Anfange zugefügte Note, worüber er steht. Diese noch nicht anderswo bemerkte Manier habe ich durch ein Zweiunddreissigtheil vor der mit Doppelschlag versehenen Note angedeutet. Diese dreifache Schwänzung bleibt bei allerlei Geltung der folgenden Note und bei allerlei Zeitmaass unverändert, weil dieses Nötchen schnell mit der Anfangsnote des Doppelschlags verbunden wird. Die Manier, welche man wegen des nöthigen Schnellens gar wohl den geschnellten Doppelschlag nennen kann, ist bei hurtigen Noten bequemer als ein Triller.

Bei *a*) finden wir sein Zeichen, bei *b*) seine Gestalt in der Ausführung und bei *c*) einige Fälle, wobei er statt hat. Diese Manier kann auch bei geschleiften Noten über der steigenden Secunde angebracht werden, wie bei *d*). Sie vertritt hier die Stelle eines Trillers von unten in der Kürze.[1] Ferner kann dieselbe vor einer Schleifung und vor einer fallenden Secunde vorkommen, weil gestossene Noten vorhergehen, bei *e*). Sollten geschleifte Noten, zumal bei langsamer Bewegung, vorhergehen, so würde der simple Doppelschlag, wie bei *f*), oder der Anschlag, wie bei *g*), besser sein.«

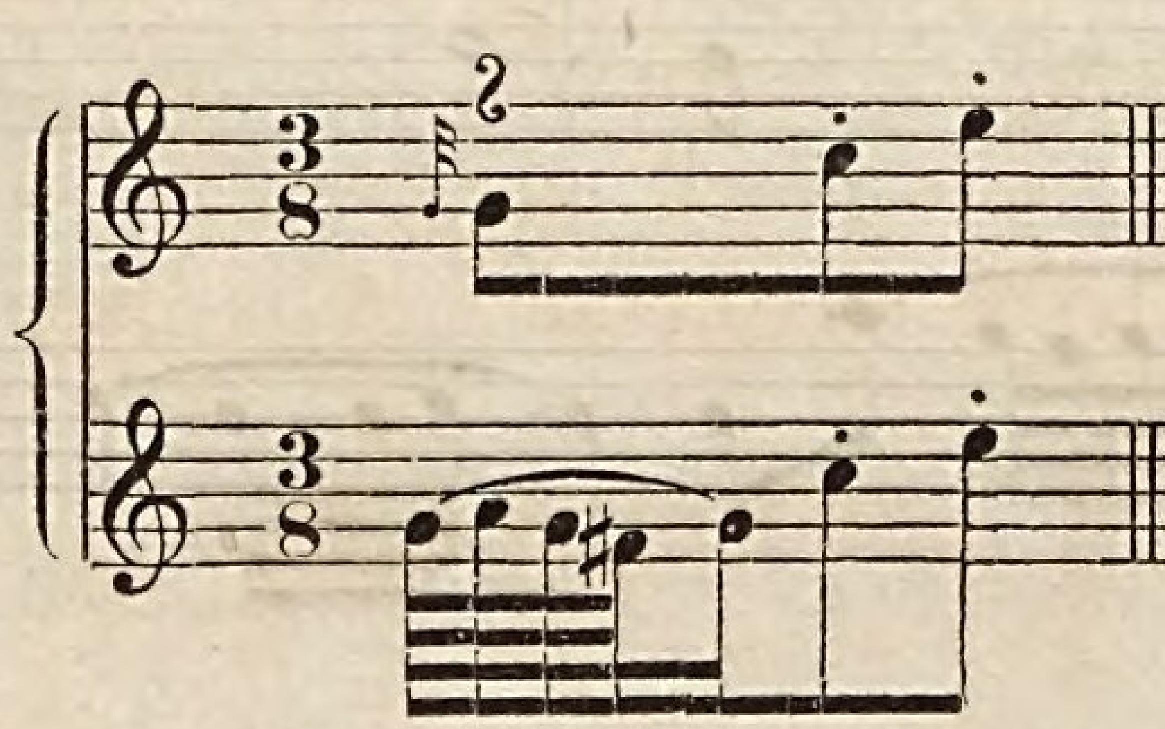
1) S. den geschleiften Doppelschlag, ferner: am Schluss des Trillers mit dem Zus. von unten.



(E. Bach:) »Man verwirre diese unsere Manier ja nicht mit dem einfachen Doppelschlage, welcher nach einer Note vorkommt. Sie sind gar sehr unterschieden, indem der letzte eine Weile nach der Note eintritt und bei geschleiften und ausgehaltenen Noten zu finden ist. Die Figuren beider Manieren sehen wir hier nachfolgend beisammen, um ihren Unterschied deutlich zu erkennen.«



(Agricola in Tosi's Anleitung zur Singkunst:) »E. Bach, welcher die nachfolgend angegebene Art der Auszierung zuerst mit in die Reihe der wesentlichen Manieren gesetzt hat, nennt sie zum Unterschiede »den geschnellten Doppelschlag«. Ich sehe nicht ein, was einen Sänger, dessen Glottis sonst elastisch genug ist, abhalten sollte, sich ihrer am gelegenen Orte auch zu bedienen,« Z. B.



Die Töne dieser V.-Manier erhalten denselben Notenwerth, welcher beim Doppelschlage in den verschiedenen Tempi angegeben ist.

(Türk:) »Der geschnellte Doppelschlag,[1] die Walze oder Rolle, *Groppo*,[2] erhält vor dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst. Der aus dieser Zusammensetzung entstehende Doppelschlag kommt nur bei lebhaften Stellen über gestossenen oder wenigstens nicht eben zu schleifenden Noten vor, und erfordert daher eine besondere Schärfe und Geschwindigkeit in der Ausführung, wenn er die Lebhaftigkeit eines Gedankens gehörig vermehren soll. Bei *a*) steht sein Zeichen und bei *b*) seine Ausführung.«

1) C. Czerny nennt in seiner Clavier-Schule diese V.-Manier fälschlich den doppelten Mordent.
2) S. die Anmerkung zu Anfange dieses Abschnitts in Bezug auf *Gruppetto*.



(Leop. Mozart:) »Der Doppelschlag ist eine Auszierung von vier geschwinden Nötchen, die zwischen dem aufsteigenden Vorhalte und der darauf folgenden Note angebracht und an den Vorhalt gehängt werden. Die Stärke des Tones fällt auf den Vorhalt, beim Doppelschlag verliert sich die Stärke, und die Schwäche kommt auf die Hauptnote, wie bei *a*). Schier eben so sieht der Halbtriller, wie bei *b*), aus, nur dass er umgekehrt ist. Er wird zwischen dem absteigenden Vorhalte und der Hauptnote, doch so geschwind angebracht, dass er dem Anfange eines Trillers ganz ähnlich lässt, daher er auch den Namen hat. Die Stärke fällt hier auf den Vorhalt; das Uebrige muss sich im Tone verlieren.«



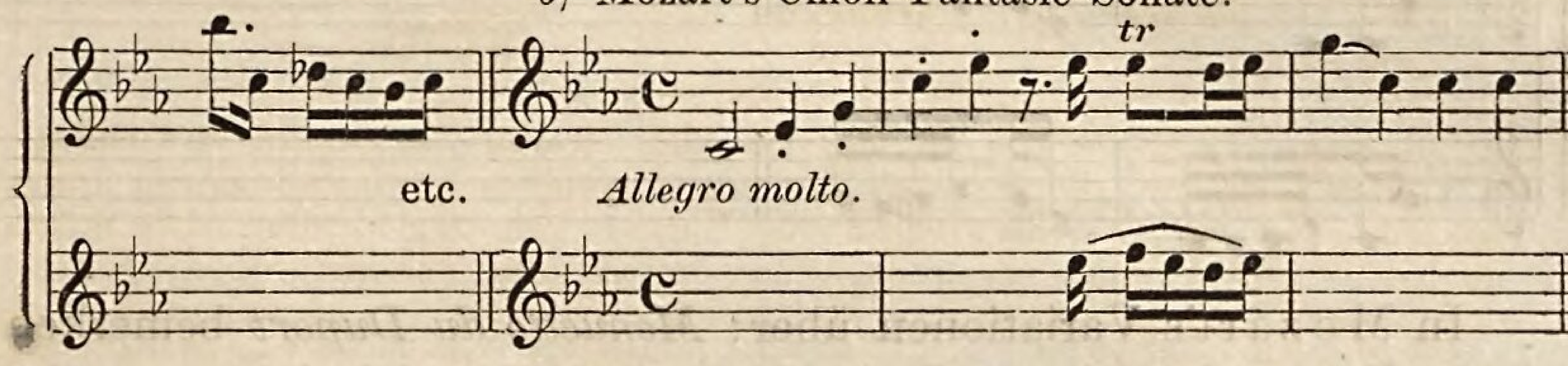
Was Leop. Mozart in vorstehendem Beispiel bei *b*) den Halbtriller nennt, ist der geschnellte Doppelschlag.

Mit dieser V.-Manier ist nicht z. B. die von Haydn gebrauchte Notenfigur bei *a*) zu verwechseln, welche er mit guter Wirkung in seiner »Schöpfung« zu den Texteswörten: »Im tiefsten Meeresgrund wälzt sich der Leviathan« etc. dem Bass zugetheilt hat. Diese Haydn'sche Figur drückt Mozart durch das Trillerzeichen auf einer schnell wiederholten Note etc. aus, wie bei *b*).

a) a) Haydn's Jahresz., Chor. a) Dessen Cmoll-Sinf.



b) Mozart's Cmoll-Fantasie-Sonate.



b) Dessen beliebte Fdur-Sonate, 2. Satz.



Bezüglich der vorstehenden Figuren, namentlich derer von Mozart, sagt E. Bach:

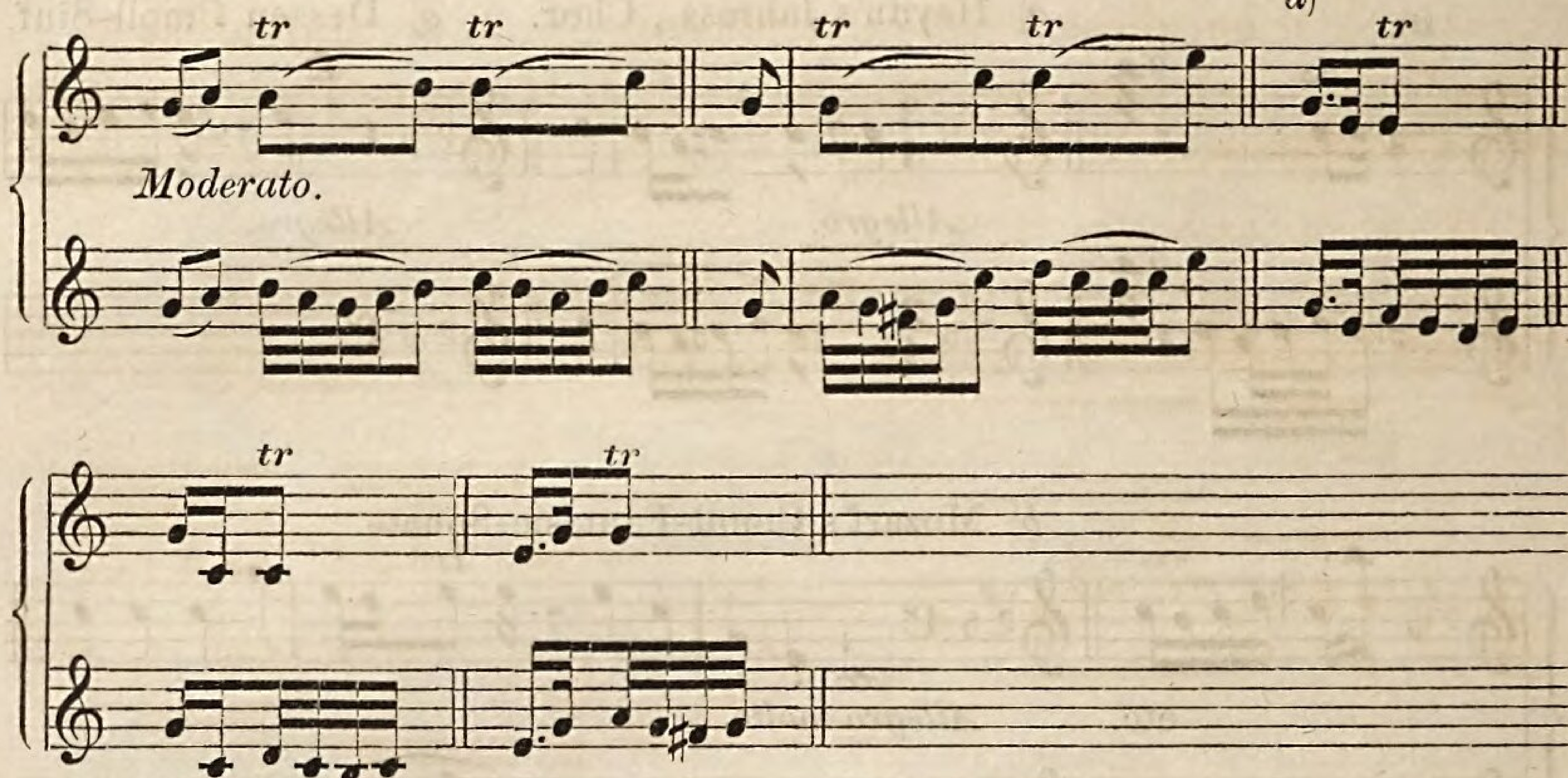
»Da man ausser dem Clavier das Zeichen des Doppelschlages eben so wenig kennt, als nöthig diese Manier in der Musik ist: so deutet man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder gar wohl durch das Zeichen des Mordents, welches manchmal einen Triller vorstellen soll, an. Bei den Exempeln bei *c*) ist der Doppelschlag besser und bequemer als der Triller. Die Figuren bei *d*) sind eben so gewiss ein Sitz eines Trillers, als eines Doppelschlags bei geschwinden Noten.«

c)



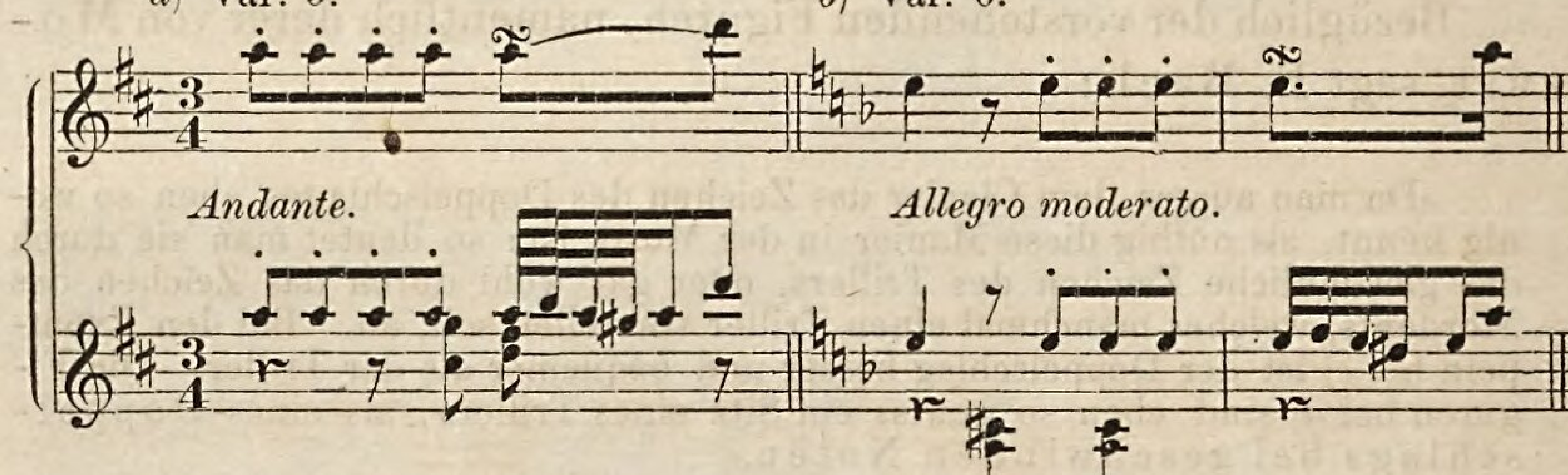
1) S. diese Figur von langsamer Bewegung in der Introduction der Adur-Sinfonie von Beethoven.

d)

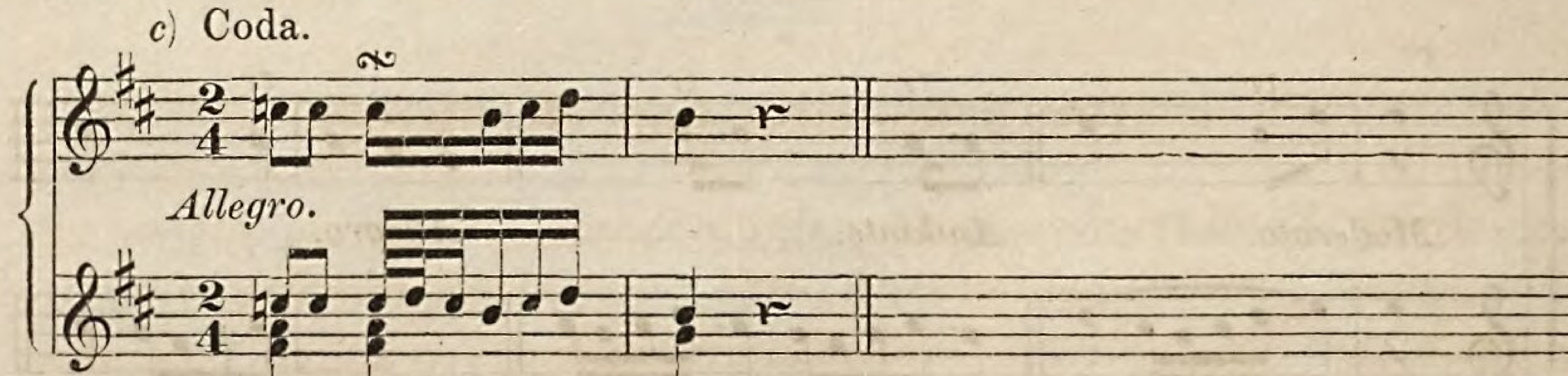


In Mozart's Variationen über: *Menuetto du Duport* bemerken wir das Doppelschlags-Zeichen mit einem kleinen, senkrechten Strich, wie bei *a*) und *b*). Dieses beigefügten Strichs wegen müssen wir annehmen, dass Mozart hier etwas Anderes als den Doppelschlag, wahrscheinlich also den von E. Bach vorgeführten geschnellten Doppelschlag[1] hat ausdrücken wollen, wie sich nämlich aus der Figur mit gedachtem Zeichen in der Coda genannter Variationen, bei *c*), wahrnehmen lässt, in welchem letztern Fall aber nur ein Pralltriller passend erscheint.

a) Var. 5. *b*) Var. 6.



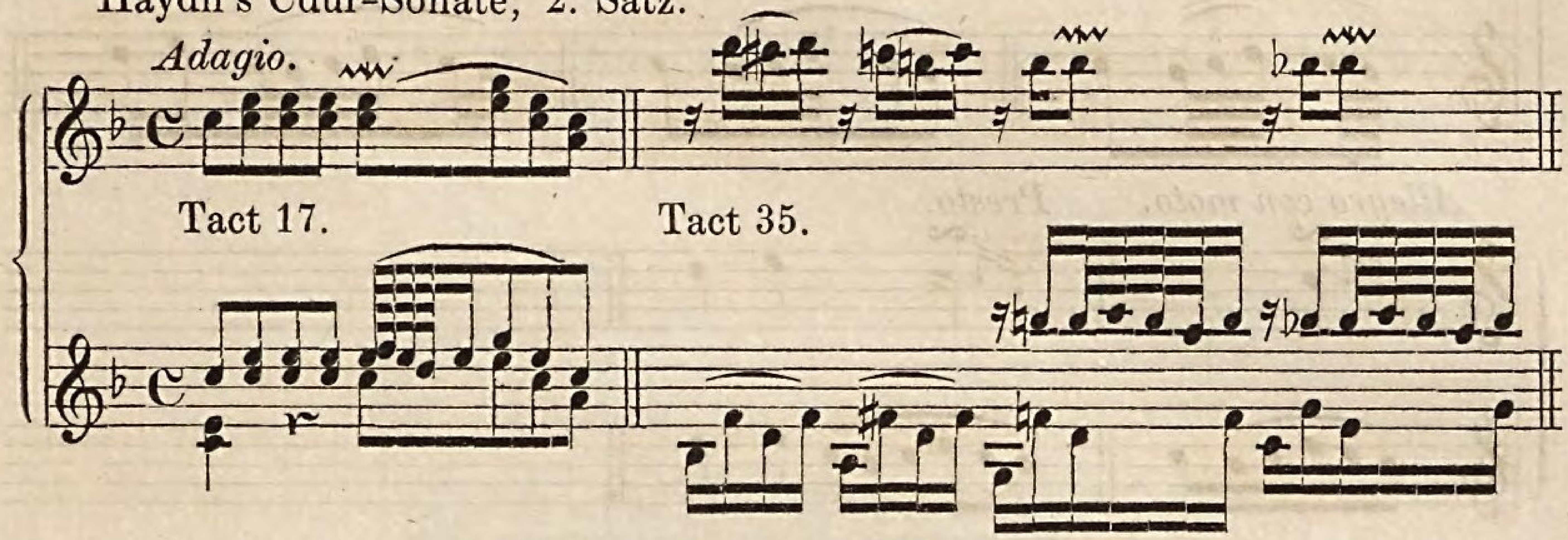
c) Coda.



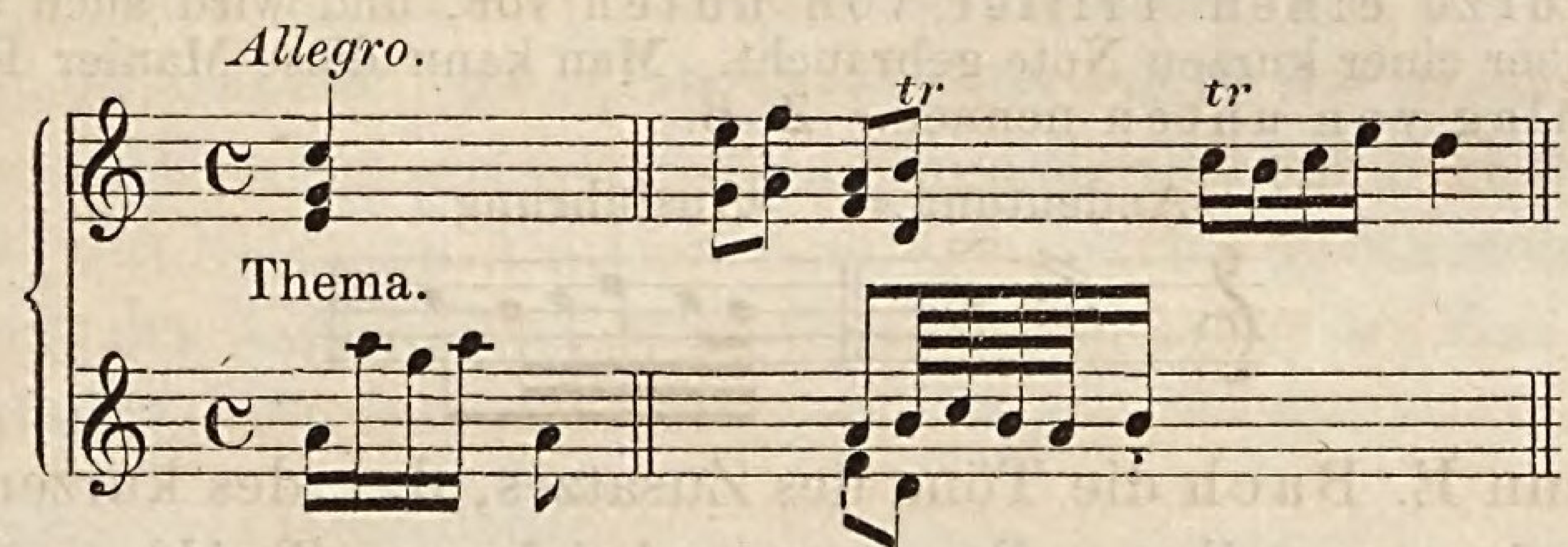
1) Den geschnellten Doppelschlag hat Beethoven in seiner Fantasie für Pianoforte und Orchester mit kleinen Noten angedeutet.

Haydn hat diese V.-Manier, anstatt durch ∾, durch das Mordent-Zeichen (⁓) angedeutet. (S. die J. J. Hummel'sche Ausgabe seiner 6. Sonate.) Z. B.

Haydn's Cdur-Sonate, 2. Satz.

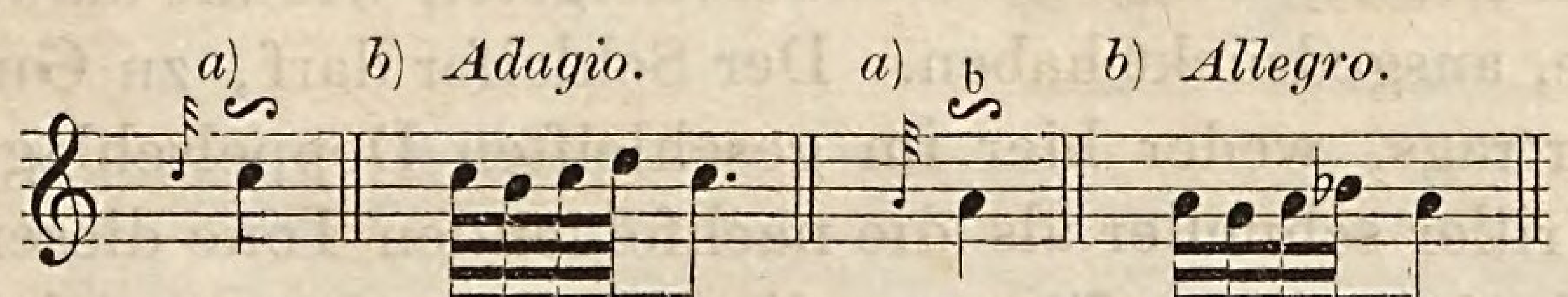


Ausser dem vorhin erwähnten Zeichen (∾) hat Mozart vorstehende V.-Manier aber auch durch *tr.* angedeutet, z. B. in seiner Cdur-Sonate.



(Türk:) »Wenn der Doppelschlag von unten oder der umgekehrte Doppelschlag noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst erhält, so könnte man diese Manier wohl am schicklichsten die umgekehrte Rolle nennen. Zeichen und Ausführung siehe bei *a*) und *b*).

Der Doppelschlag hat jedoch ohnedies schon viele Beiwörter; gäbe man ihm noch mehrere, so möchte dadurch eine oder die andere Verwechslung entstehen.«



4. Der geschleifte Doppelschlag.

Diese V.-Manier entspricht ihrem Namen in sofern, als sie aus dem kurzen, aufsteigenden Schleifer und dem Doppelschlag zusammengesetzt ist. Sie wird daher auch dadurch angedeutet, dass genannter Schleifer der Note mit dem Doppelschlags-Zeichen vorangestellt wird, wie nachfolgend angegeben ist. Ihre Töne sind von gleicher Geschwindigkeit mit denen des Doppelschlags. Z. B.



(E. Bach:) »Der Doppelschlag kommt auch nach zwei kleinen Zweiunddreissigtheilen vor der Note, worüber er steht, vor. Diese Nötchen werden so geschwind als möglich an den Doppelschlag gehängt und mit ihm verbunden. Die noch zeithero von Niemandem angemerkte Manier stellt in der Kürze einen Triller von unten vor, und wird auch an dessen Stelle über einer kurzen Note gebraucht. Man kann diese Manier den Doppelschlag von unten nennen.« Z. B.

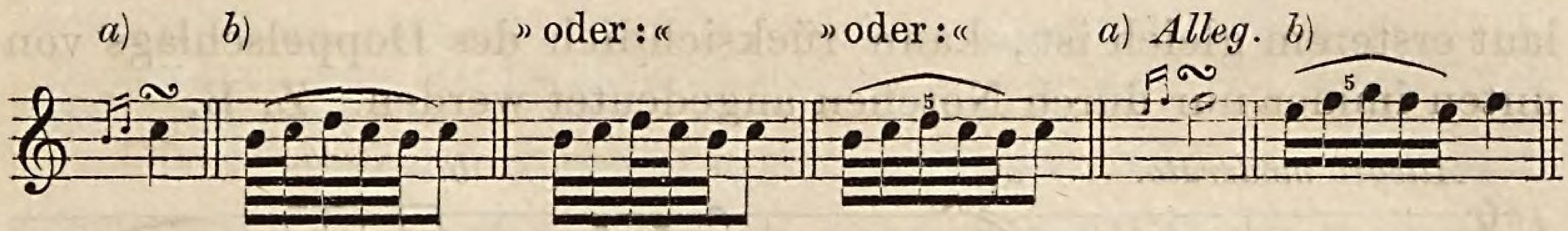
»Andeutung.« »Ausführung.«



Wenn E. Bach die Töne des Zusatzes, d. i. des kurzen Schleifers, in dem von ihm selbst ausgeschriebenen Triller (mit dem Zusatz) von unten (s. 9. Abschn.) in dem Notenwerth angiebt, welchen dort auch die Trillertheile haben, so müsste er folgerichtig auch den Schleifer hier in dem von ihm selbst ausgeschriebenen geschleiften Doppelschlag,[1] welchen er fälschlich Doppelschlag von unten nennt, durch Zweiunddreissigstel, wie die darauf folgenden Töne, ausgedrückt haben. Der Schleifer darf, zu Gunsten des edlen Vortrags, weder hier im geschleiften Doppelschlag noch im Zusatz-Triller schneller als die nachfolgenden Töne dieser genannten V.-Manieren ausgeführt, an dieselben überhaupt nicht herangerissen, sondern nur herangeschleift werden. (S. die beim Vorschlag gemachte Bemerkung in Bezug auf die Ausführung des Schleifers etc.)

(Türk:) »Der geschleifte oder vermehrte Doppelschlag (der Schleifer mit dem Doppelschlage oder der Doppelschlag mit einem Zusatze von unten) kann bei einer ziemlich kurzen Note stattfinden. Die beiden hinzugekommenen Töne, bei *a*), werden an den Doppelschlag geschleift, wie bei *b*).

1) In C. Czerny's Clavier-Schule dreifacher Mordent genannt.



Auf etwas langer Note angewendet erscheint der geschleifte Doppelschlag als Quintole, wie bei *c*), und auf kurzer Note als Sextole, wie bei *d*).



Vorstehende Figur bei *d*), welche nach E. Bach »in der Kürze einen Triller von unten vorstellt«, ist, in dieser Eintheilung als Sextole, gleichbedeutend mit dem kurzen Triller mit dem Zusatz von unten. Letzterer wird oft auf kurzer Note an Stelle des kurzen Trillers (s. 9. Abschn.) zu vermehrter Lebhaftigkeit des Gedankens angewendet, wenn es die Zeit der Note etc. gestattet, ihn deutlich hervorzubringen. Z. B.

Beethoven's Cdur-Rondo.

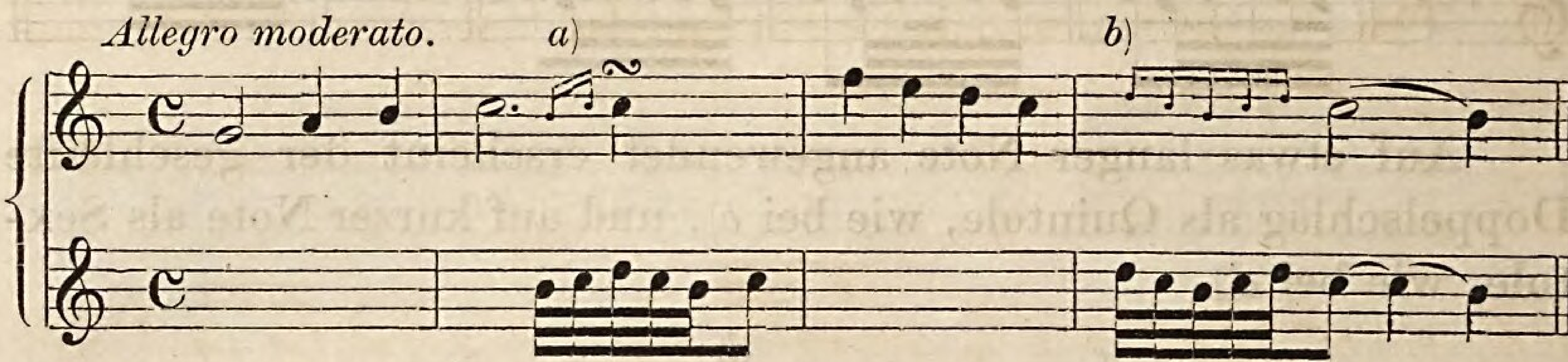


(E. Bach:) Wenn diese Manier statt eines Trillers von unten gebraucht wird, indem die vorhergehende Note im Heraufgehen durch einen Bogen an die nachfolgende gehängt wird: so kann besserer Wirkung wegen die erste Note dieses Doppelschlags von unten von der vorhergehenden Note gebunden werden, dass sie folglich nicht angeschlagen wird.« Z. B.



Wenn der aufsteigende Schleifer und Doppelschlag den geschleiften Doppelschlag, wie bei *a*), bilden, so müssen folgerichtig der absteigende Schleifer und der Doppelschlag von unten den geschleiften Doppelschlag in der Gegenbewegung, wie bei *b*), geben. Letzterer, welcher an Wohl-

laut ersterem gleich ist, kann rücksichtlich des Doppelschlags von unten immer nur durch Nötchen angedeutet werden. Z. B.



5. Der punktirte Doppelschlag.

Auf dieselbe Art wie der kurze, lässt sich auch der lange oder punktirte Schleifer mit dem Doppelschlag, mit dieser nach E. Bach »gleichsam zu gutwilligen und fast allerweges sich hinschickenden Manier«, verbinden.

Die Figur dieser V.-Manier, wie bei *a)*, möchte wohl nur höchst selten in den Werken unserer grossen Tonsetzer vorgefunden werden. Diese gebrauchten in diesem Falle, d. i. im langsamen Tempo, an Stelle des punktirten Doppelschlags lieber den Triller.

(E. Bach:) Vor Diesem brauchte man die Triller nicht leicht eher, als nach einem Vorhalt von oben oder bei Wiederholung der vorigen Note, bei *b)*.«

Die Figur bei *c)*, welche in geschwindem Tempo vorkommt, ist vielleicht auch von den vorhin genannten Meistern angewandt, aber wohl nur meistens mit dem Trillerzeichen, wie bei *d)*, angegeben.



(Türk:) »Der lange oder punktirte Doppelschlag von unten erfordert schon eine ziemlich lange Note, oder wenigstens eine langsame Bewegung. Nach Verhältniss dieser längern oder kürzern Hauptnote, wobei er angebracht wird, bekommt das erste (punktirte) Nötchen eine längere oder

kürzere Dauer, wie beim punktirten Schleifer angegeben ist. In zärtlichen etc. Stellen kann diese hier nachfolgend angegebene Manier mit sehr gutem Erfolg gebraucht werden.

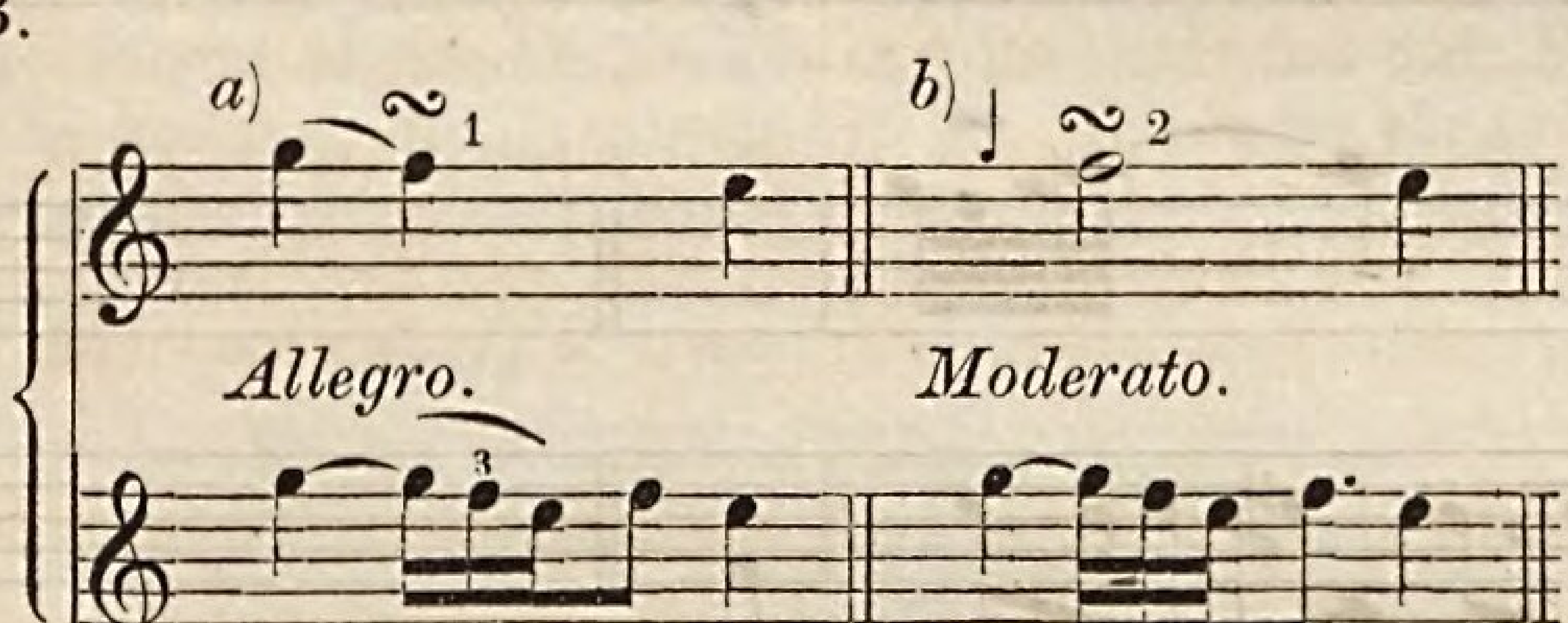
Es ist zu bedauren, dass diese angenehme Manier so selten gebraucht wird.«



6. Der gebundene Doppelschlag.

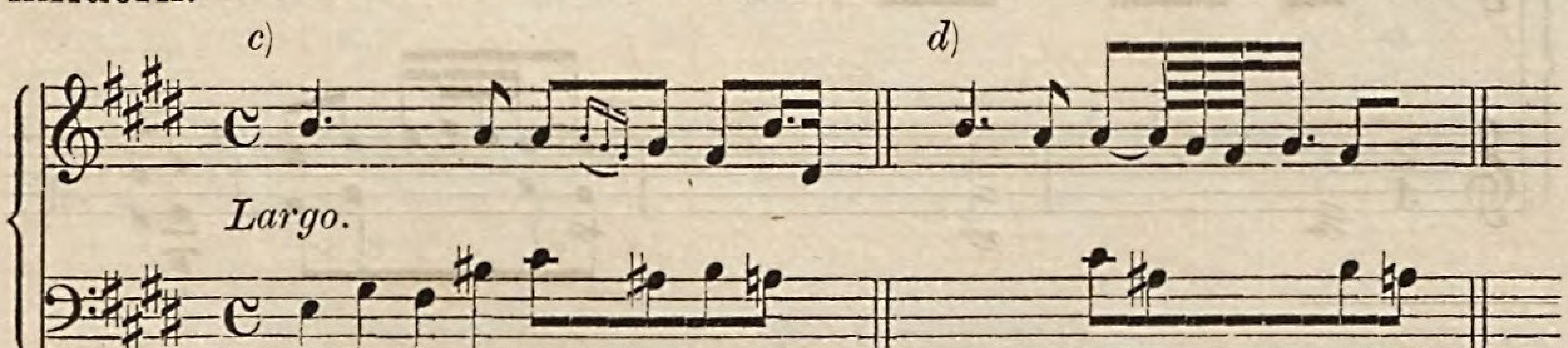
Diese V.-Manier, welche darin besteht, dass die erste Hülfsnote des Doppelschlags an die vorhergehende Note gebunden wird, kann nur auf fallender Secunde mit dem Schleifbogen, wie bei *a*), oder nach einem Vorhalt von oben, wie bei *b*), vorkommen.

(Marpurg:) »Wenn das Bindungszeichen vor dem Zeichen des Doppelschlags vorhergeht, so wird die erste Note desselben nicht im Anschlage erneuert.« Z. B.



(Türk:) »Nach einem Vorschlage von oben, oder nach einer fallenden Secunde mit dem ⁀, wird der erste Ton des Doppelschlages eigentlich gebunden (nicht angeschlagen).«

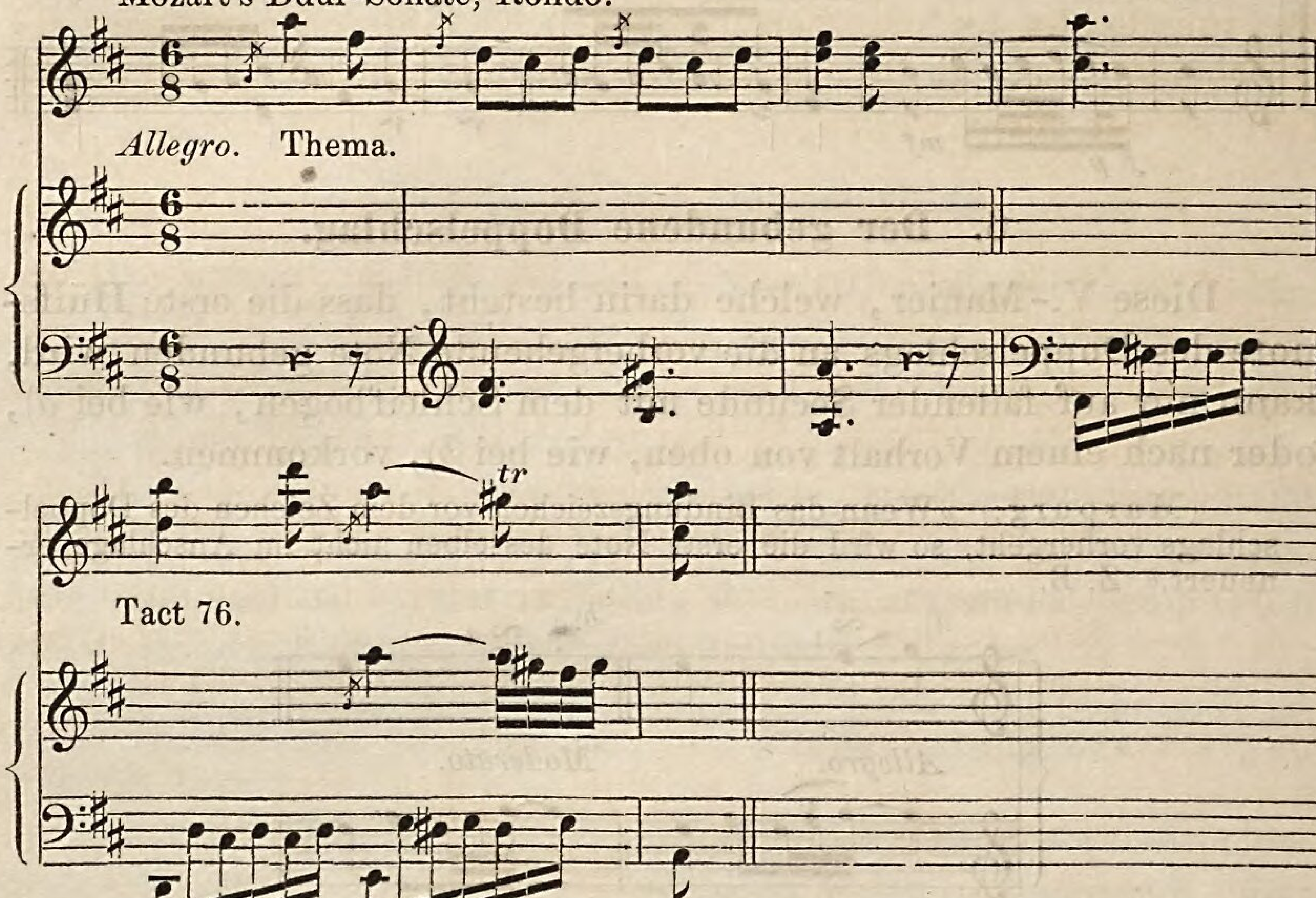
Vorstehendem Grundsatz nach würde nun auch der in kleinen Nötchen angedeutete Doppelschlag auf fallender und noch um einen Ton tiefer schreitender Secunde, wie derselbe, bei *c*), in der Cavatine »Dem Druck erlieget die Natur« etc., in Haydn's Jahreszeiten vorkommt, so, wie bei *d*), auszuführen sein, um die Monotonie zu vermeiden, und namentlich hier die Härte (a : ais) zu mildern.



1) S. E. Bach's, John Field's etc. Compositionen.
2) S. den gebundenen (accentuirten) Triller.

In solchem Fall, wo des schnellen Tempos oder der Kürze der Note wegen der gebundene Triller (s. diesen) nicht anzuwenden möglich ist, findet auf fallender Secunde mit dem Schleifbogen [1] (ungeachtet des Trillerzeichens) der gebundene Doppelschlag statt. Z. B.

Mozart's Ddur-Sonate, Rondo.



Der Doppelschlag von unten gebunden, (durch welchen aber in manchen Fällen in Folge ungenauer Ausführung sehr leicht die Figur des punktirten Schleifers oder des Pralltrillers zum Vorschein kommen könnte), giebt fast noch eine wohltönendere Figur als der Doppelschlag in diesem Fall. Z. B.

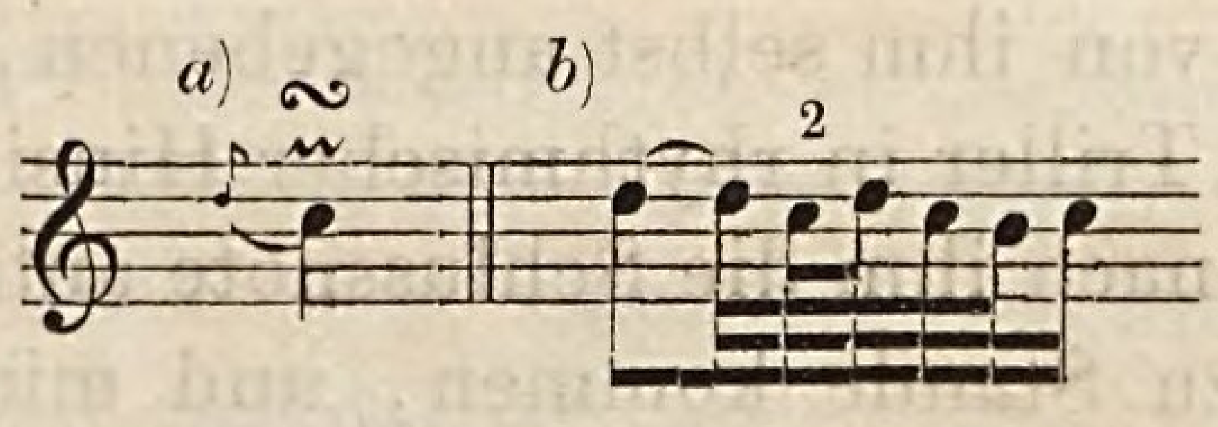


1) Auf steigender Secunde mit dem Schleifbogen (als Gegensatz) findet, bei langsamer Bewegung, der geschleifte Doppelschlag statt.

7. Der prallende Doppelschlag.

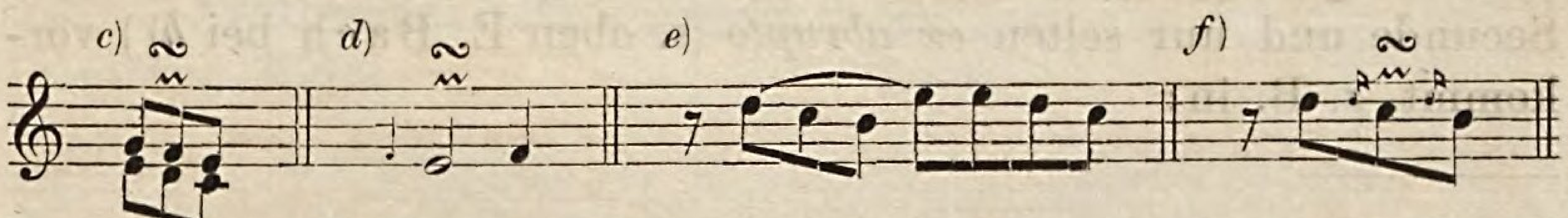
Aus der Zusammensetzung »der prallende Doppelschlag« liesse sich erwarten, dass die betreffende V.-Manier aus dem Pralltriller und Doppelschlag bestände. In Bezug auf den prallenden Doppelschlag der Neuzeit ist dies auch der Fall; aber nach E. Bach, und ungeachtet des hier überschriebenen, von ihm zusammengestellten Namens, besteht diese V.-Manier aus dem (gebundenen) Pralltriller und Nachschlag.

(E. Bach:) »Wenn bei dem Doppelschlage die zwei ersten Noten durch ein scharfes Schnellen in der grössten Geschwindigkeit wiederholt werden, so ist er mit dem Pralltriller verbunden. Man kann sich diese zusammengesetzte Manier am deutlichsten vorstellen, wenn man sich einen Pralltriller mit dem Nachschlage einbildet. Diese Manier giebt dem Clavierspielen zugleich eine besondere Anmuth und Glanz. Sie stellt in der Kürze und in einer grösseren Lebhaftigkeit einen angeschlossenen oder gebundenen Triller mit dem Nachschlage vor. Man muss sie also mit diesem Triller nicht verwechseln, indem sie sich so weit davon unterscheidet, als der Pralltriller und der Doppelschlag von dem ordentlichen Triller. Diese Manier ist noch sonst nicht angemerkt worden. Wegen des Bogens über der letzten Figur beziehe ich mich auf das, was bei dem Pralltriller[1] (und dem geschleiften Doppelschlag) angeführt ist. Ich habe sie so bezeichnet, wie bei *a*), und sie sieht in der Ausführung so aus, wie bei *b*) abgebildet ist.«



Dieser prallende Doppelschlag findet sich ohne vorhergehenden Vorschlag, wie bei *c*), und nach einem Vorschlage, wie bei *d*); niemals aber kann er anders vorkommen, als der Pralltriller, nämlich nach einer fallenden Secunde, von welcher er gleichsam abgezogen[3] wird. Wenn in langsamem Zeitmaass drei Noten heruntersteigen, so entsteht vor der mittelsten Note ein Vorschlag, worauf über solcher der prallende Doppelschlag eintritt, welchem ein abermaliger Vorschlag vor der letzten Note nachfolgt. Dieser Fall ist einfach bei *e*), mit seinen Zierrathen bei *f*), und mit seiner Ausführung bei *g*) abgebildet.

In mässig geschwinden Stücken pflegt man auch zuweilen den prallenden Doppelschlag so auszuführen, wie bei *h*) angegeben ist. Diese Ausführung ist gut, wenn gegen den Bass keine Fehler in der Harmonie entstehen.«



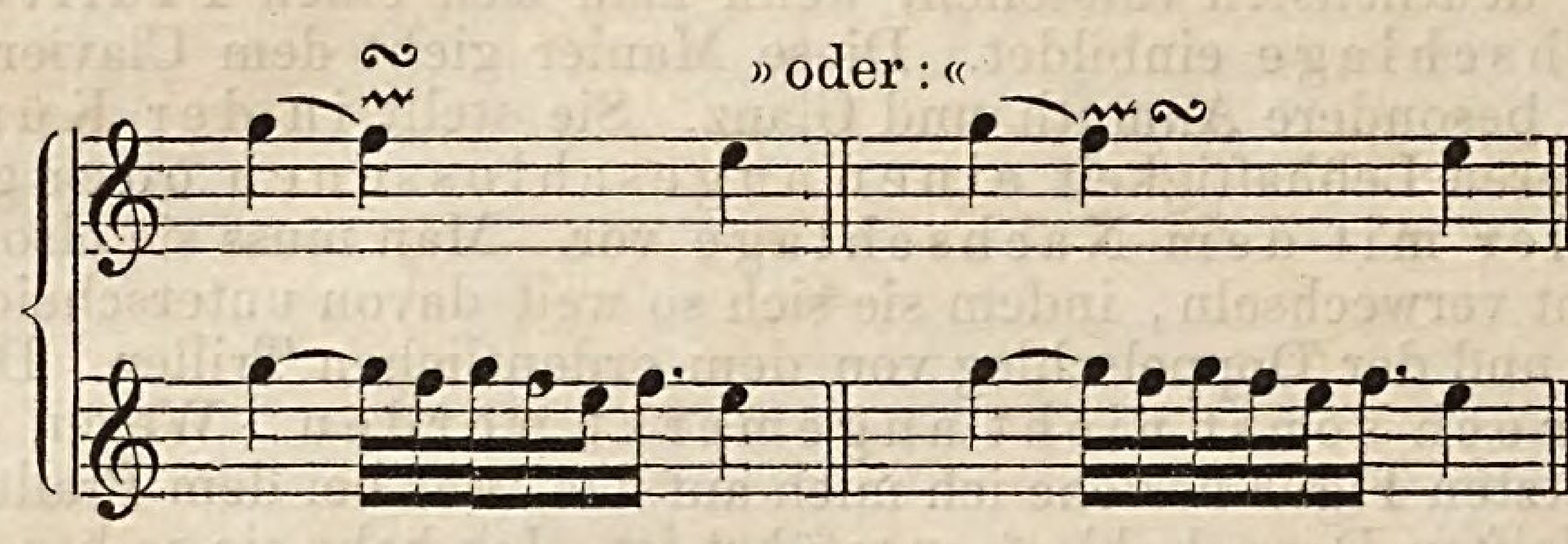
1) S. den gebundenen Pralltriller und gebundenen Doppelschlag.

2) Diese Eintheilung ist nur in sofern richtig, als hierin der Pralltriller in seiner Ausnahme (s. 8. Abschn.) und der einfache Trillernachschlag vorkommt, welchen letztern jedoch E. Bach anderswo ganz übersehen hat, wie z. B. seine unpraktische Eintheilung des Trillers »nach einer Haltung« (s. 9. Abschn.) zeigt.

3) Abgezogen, d. h. schwächer vorgetragen etc. S. Abzug im 2. Abschn.



Die V.-Manier, welche E. Bach den prallenden Doppelschlag nennt, ist in Nichts unterschieden von Marpurg's Doppeltriller. Letzterer besteht nach dessen »Anleitung« etc. darin, »dass man nach der wechselweisen Berührung der Triller-Hülfs- und Hauptnote noch eine aus der nächsten Stufe darunter entlehnte Nebennote vor dem Schlusspunkte geschwind berührt, welche man einen Nachschlag nennt«. Z. B.

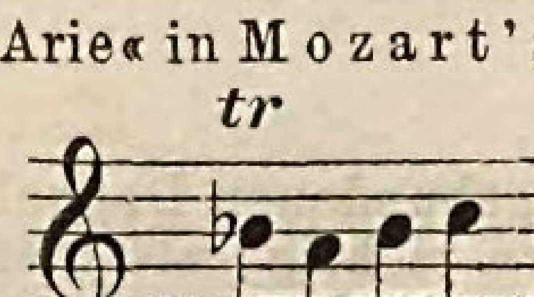


Mit vorstehender Eintheilung, aber auch nicht mit der kurz zuvor von E. Bach, von ihm selbst angegebenen, oben bei *g)*, würden wir bei diesem Triller in rhythmischer Hinsicht (und besonders in dem Fall, wenn nach ihm die Schlussnote anticipirt würde, s. d. 9. Abschn.) nicht zu Stande kommen, und müssen daher jene so machen:



Wir finden diesen ältern prallenden Doppelschlag oder den von Marpurg bezeichneten Doppeltriller, welcher auf fallender Secunde und nur selten *ex abrupto* (s. oben E. Bach bei *h)*) vorkommt, z. B. in:

1) Der Triller in der »Champagner-Arie« in Mozart's Don Juan, ferner diese Figur:



in der 8. Etude von J. B. Cramer und ebenfalls auch die obige E. Bach'sche Figur bei *h)*, sind jedoch vom prallenden Doppelschlag merklich unterschieden. S. den Pralltriller.

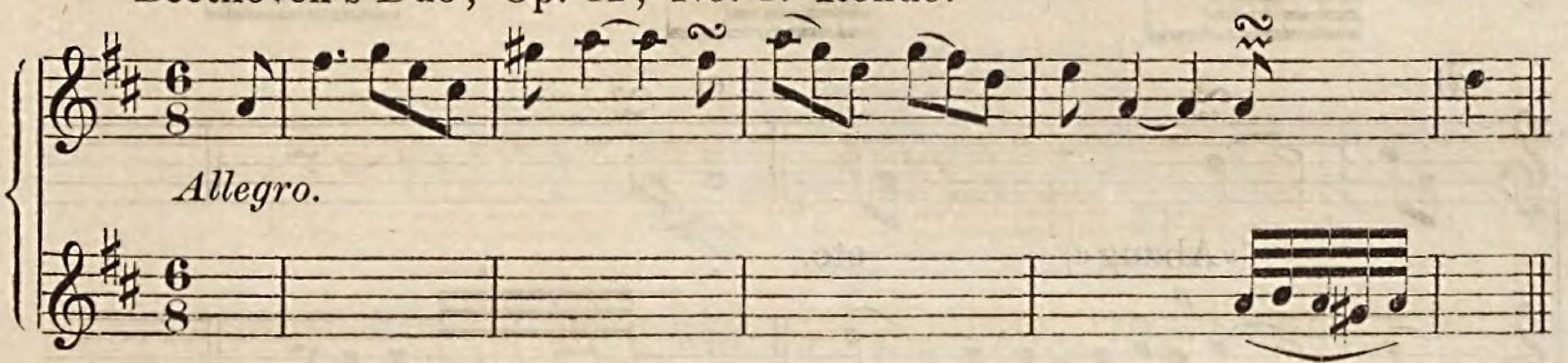
Händel's zweistimmige Fuge in Ddur. Mozart's grosse Fdur-



Sonate, 2. Satz. Seb. Bach's chrom. Fant.

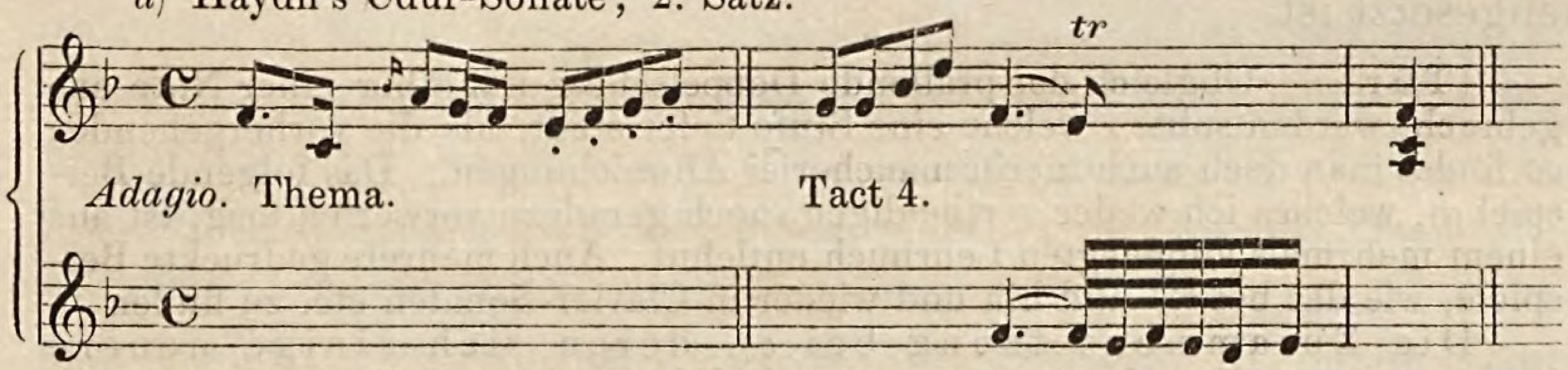


Beethoven's Duo, Op. 12, No. 1. Rondo.



Haydn und Mozart verlangen in nachstehenden Beispielen bei *a*) und *b*) diese V.-Manier auf fallender Secunde mit dem Schleifbogen und Trillerzeichen, wenn für den ordentlichen (gebundenen) Triller die Zeit zu kurz ist.

a) Haydn's Cdur-Sonate, 2. Satz.



b) Mozart's Quintuor für Blas-Instrumente, 2. Satz.



(Türk:) »Der prallende Doppelschlag (getrillerte Doppelschlag) ist eigentlich nichts Anders als ein Pralltriller mit einem Nachschlage.[1]

1) D. h. mit dem einfachen Nachschlag. Den Umständen nach aber auch mit dem doppelten Nachschlag.

Die ersten beiden anzuschlagenden Töne müssen daher jederzeit äusserst geschwind und mit vieler Schärfe herausgebracht werden, die folgenden spielt man etwas langsamer, doch so, dass ungefähr die Hälfte von der Dauer der vorgeschriebenen Hauptnote für dieselbe noch übrig bleibt. Damit man von der erforderlichen Eintheilung des prallenden Doppelschlages einen deutlichen Begriff bekomme, habe ich bei *a*) das gewöhnliche Zeichen, bei *b*) die richtige und bei *c*) eine fehlerhafte Ausführung dieser Manier beigefügt. Bei dem letzten Tone des prallenden Doppelschlages lässt man den Finger auf der Taste liegen, bis die Dauer der Hauptnote vorüber ist, wie bei *b*); jedoch leidet diese Regel bei Einschnitten etc., wie bei *d*), oder wo etwa sonst eine Trennung nöthig ist, folglich auch vor Pausen, bei *e*), eine Ausnahme. Man kann daher in solchen Fällen ungefähr die beigefügte Ausführung wählen.«

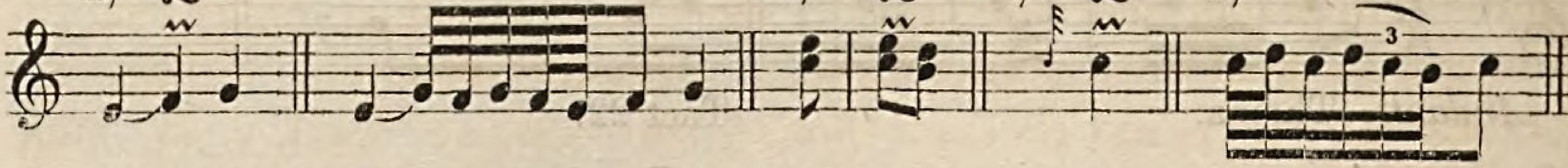




Folgende Bemerkung bezieht sich auf den prallenden Doppelschlag der Neuzeit, welcher, seinem Namen entsprechend, aus dem Pralltriller (*ex abrupto*) und Doppelschlag zusammengesetzt ist.

(Türk:) »Obgleich der prallende Doppelschlag nur über einer Note angebracht werden sollte, welche eine Stufe tiefer steht, als die vorhergehende: so findet man doch auch hierin mancherlei Abweichungen. Das folgende Beispiel *a*), welches ich weder vertheidigen, noch geradezu verwerfen mag, ist aus einem mehrmals aufgelegten Lehrbuch entlehnt. Auch mehrere gedruckte Beispiele, wie das bei *b*), sind hin und wieder in Clavier-Sonaten etc. zu finden.

Die Zusammensetzung bei *c*), deren sich einige neuere Componisten bedienen, muss wohl die Bedeutung bei *d*) haben.«



Als V.-Manier würde wohl keine von so unangenehmem Eindruck sein, als die obige, langsam und genau gelesene Figur bei a^{+}), und zwar wegen des gegen den Schluss derselben vorkommenden

1) Dies ist genau die E. Bach'sche Eintheilung. Man ziehe aber wegen derselben in Betracht, was Türk (im 8. Abschn.) über den eigentlichen Pralltriller angiebt, und ferner auch dessen Eintheilung des geschleiften Doppelschlags.

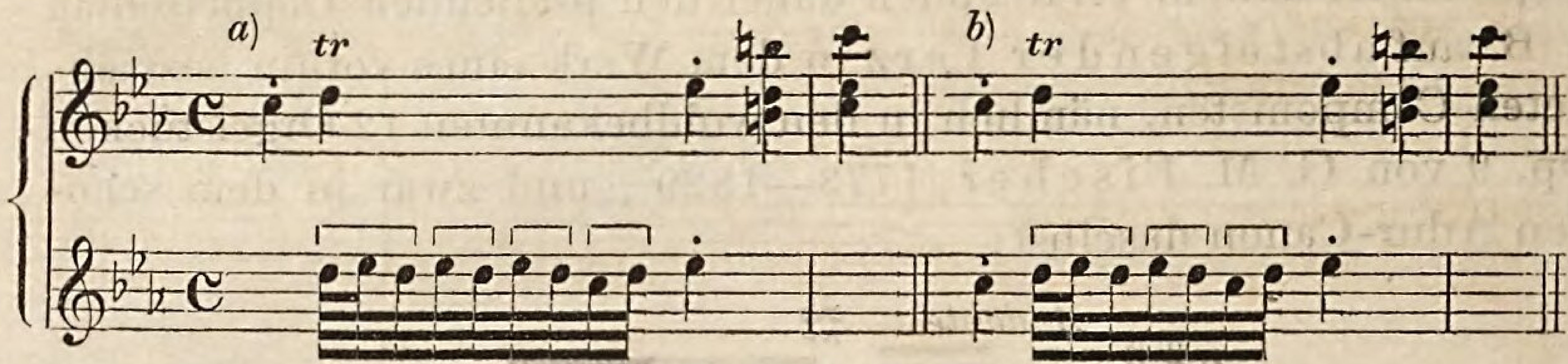
stolpernden Wesens etc., welches ferner auch an den im 9. Abschnitt angeführten Trillerbeispielen aus gerühmten Sing- und Clavierschulen zu bemerken ist. Abgesehen von jener obigen Eintheilung des prallenden Doppelschlags, so ist doch die Bemerkung von Türk in sofern wichtig, als derselben nach »neuere Componisten« diese V.-Manier auch in andern Fällen, als allein auf fallender Secunde, angewendet hätten. Wir finden daher den prallenden Doppelschlag z. B. auf absteigender Terz in dem Werk eines vorhin bezeichneten Componisten, nämlich in den wohlbekannten 12 Orgelstücken Op. 9 von G. M. Fischer (1773—1829), und zwar in dem schönen Adur-Canon daselbst:



Die von Türk, oben bei *d*), gegebene Figur des z. B. nach gestossener Note oder *ex abrupto* etc. angewendeten prallenden Doppelschlags der Neuzeit ist aber von richtiger Eintheilung.

Zu diesem prallenden Doppelschlag ist man in neuern Compositionen z. B. alsdann genöthigt, wenn der kurze Triller (s. diesen) die Note mit dem *tr.* nicht hinreichend ausfüllt, und der lange oder ordentliche Triller dagegen, wegen des schnellen Zeitmaasses etc., nicht gut herausgebracht werden kann, oder doch durch die Hast undeutlich wird. — Mozart z. B. hat mit dem Tempo bestimmenden Wort *Allegro* wohl selten etwas Anderes als *Allegro deciso*, d. i. ungefähr ♩ = 100 M. M. (sog. Touristen-Schritt), Beethoven dagegen *Allegro con fuoco* oder *con brio* etc. gemeint. In jenem Tempo kann man den ordentlichen Triller (d. h. drei Trillerschläge und doppelten Nachschlag auf eine Viertel-Note gerechnet) noch immer sehr gut herausbringen, nicht aber in diesem. Wenn man nun z. B. das Rondo in Beethoven's Son. path., Op. 13, auch nach dem überschriftlichen Zeitmaass: *Allegro*, d. h. ♩ = 100 M. M., spielen wollte, so brächte man zwar den ordentlichen Triller im 16. Tact daselbst, bei *a*), gut heraus, aber man spielte zu langsam, dem Charakter dieses Satzes nicht angemessen. Nimmt man nun die Viertel zu 152 M. M. (wie in der Sonate angegeben ist), so wird bei dieser Geschwindigkeit dieser Triller bei *a*) nicht mehr deutlich etc., und

man macht daher statt d r e i e r Trillerschläge und des Nachschlags nur z w e i Schläge und den Nachschlag, wie bei *b*), d. h. den prallenden Doppelschlag der Neuzeit, indem nämlich in diesem Tempo die Trillerhauptnote kürzer wird und sich mit den vorhergehenden Noten so verbindet, wie in gleicher Weise dies mit dem Doppelschlag bei *c*), gegenüber demselben bei *d*), genaû der Fall ist.

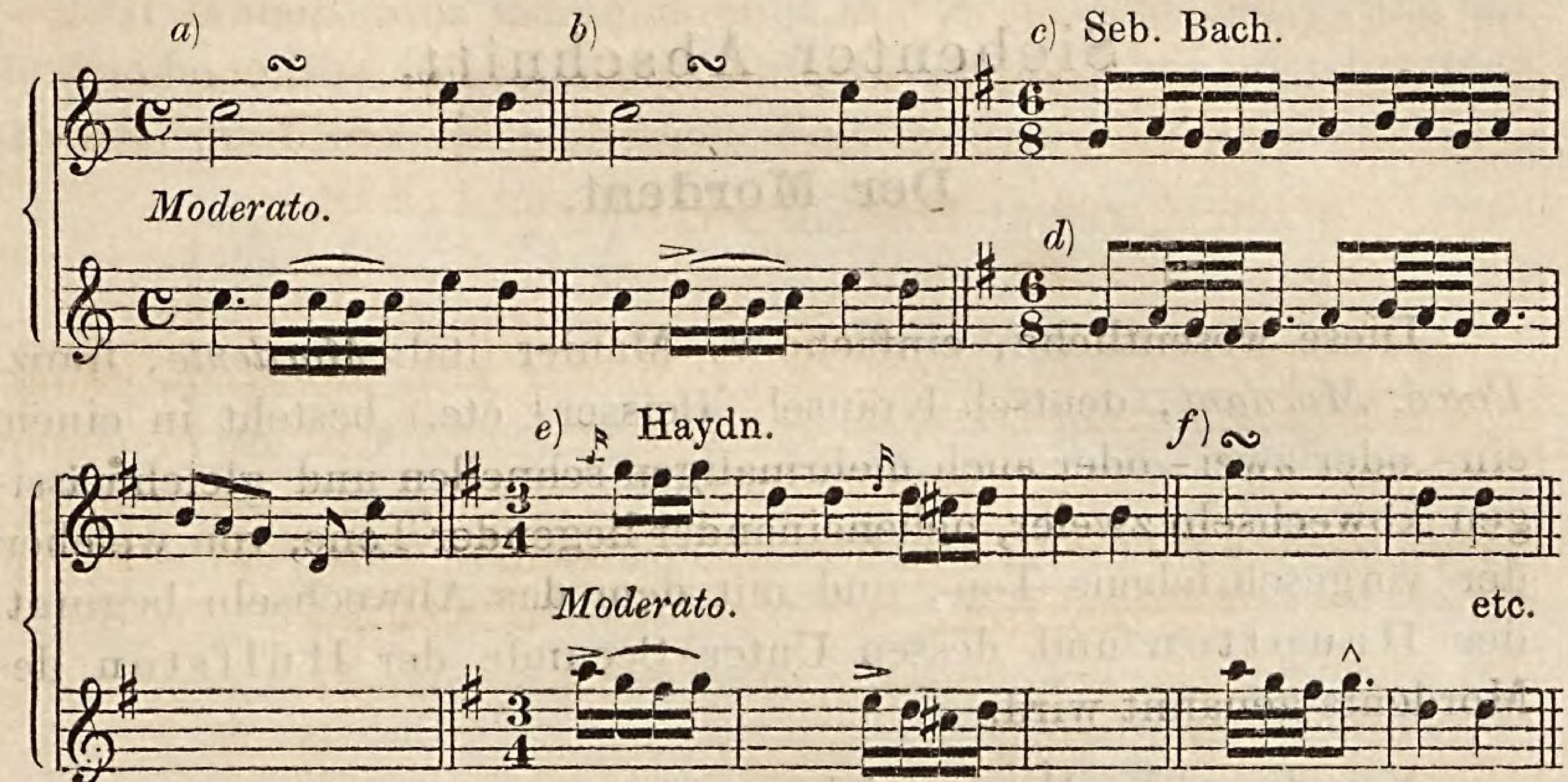




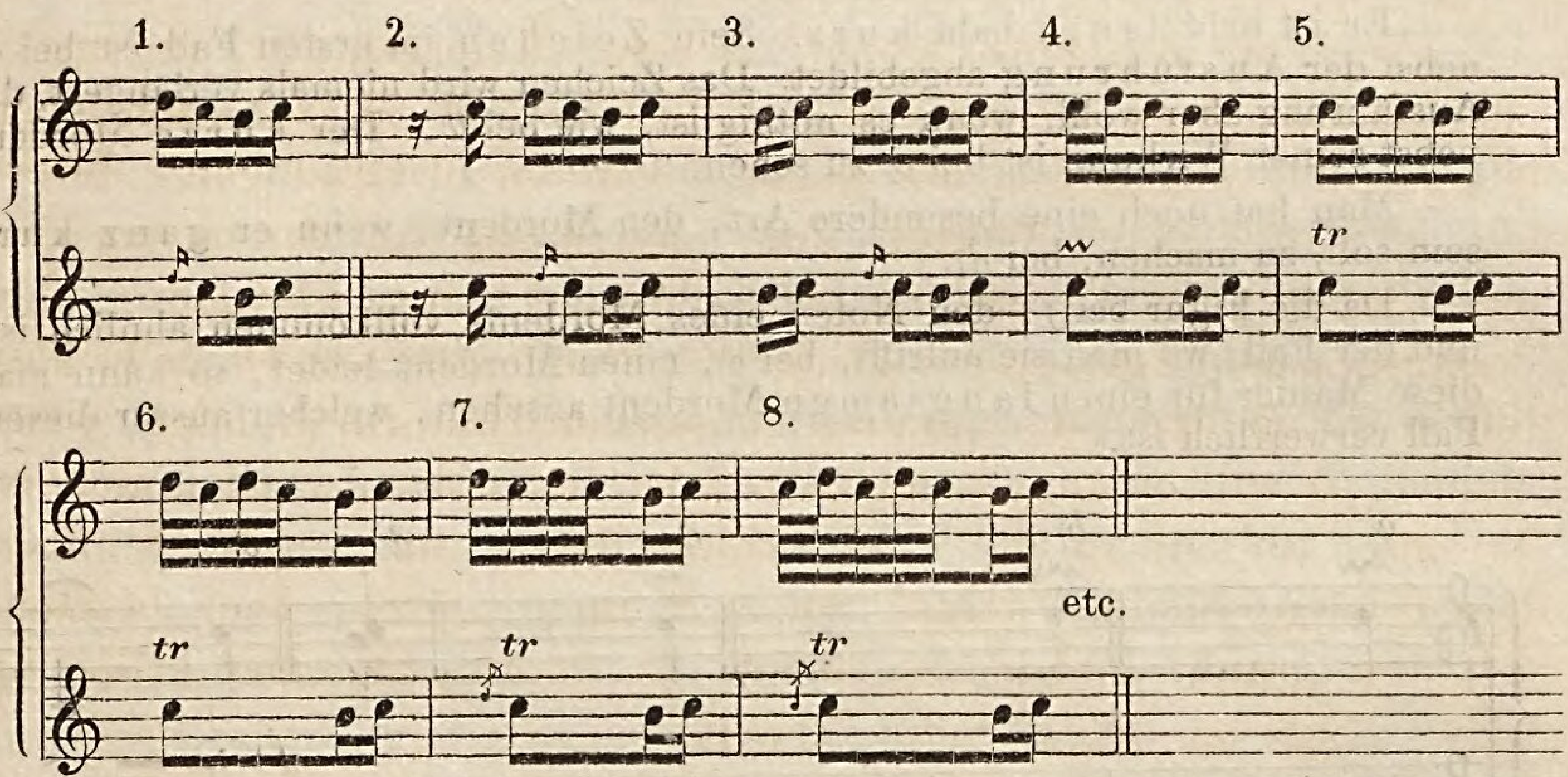
Wenn auch in B e e t h o v e n ' s Bdur-Trio, Op. 97, im ersten oder Sonaten-Satz *Allegro moderato* ♩ = 138 M. M. vorgeschrieben ist, so sind, ungeachtet der gegen oben um 14 Grad geminderten Geschwindigkeit der Viertel, die vielen darin vorkommenden (vermeintlichen) ordentlichen Triller doch nicht herauszubringen. Man vertauscht daher gern diese Triller mit dem prallenden Doppelschlag (mit beginnendem oder vorausgenommenen Hauptton), oder, wenn man lieber will, man rechnet, wegen der vielen darin vorkommenden Triolen, auf ein Viertel zwei Trillerschläge und den Nachschlag. Die Triolentheile, als Achtel (wie z. B. im $^3/_8$, $^6/_8$ etc. Tact) betrachtet, sind alsdann hier maassgebend. (S. 9. Abschn.: Der Triller im Clavier-Satz bei begleitenden Triolen.)

Am Schluss dieses Abschnitts sei noch bemerkt, dass die d r e i t ö n i g e Figur des Halbzirkels, diese »m e l o d i s c h e D r e i e i n i g k e i t«, von Unkundigen der V.-Manieren sehr leicht für den Doppelschlag, und dieser für den Halbzirkel angesehen wird. Beide aber, angenommen der a b s t e i g e n d e Halbzirkel und der Doppelschlag, unterscheiden sich hauptsächlich durch den Vortrag, durch die Bewegung etc. So kann z. B. in dem bekannten Fall für den Doppelschlag bei *a*) nicht genannter Halbzirkel bei *b*), und für letztern, bei *c*), nicht der Doppelschlag bei *d*) angewendet, und etwa dieser

Halbzirkel nicht in dem Fall, wie bei *e*), durch das Doppelschlags-Zeichen bei *f*) angedeutet werden.



Auf die hier in diesem und noch mehr im 9. Abschnitt in Betracht gekommene Figur des Halbzirkels bei 1. gründen sich, hier noch beiläufig und im Voraus bemerkt, nachfolgend angegebene V.-Manieren bei 2 bis 8.



Siebenter Abschnitt.

Der Mordent.

Diese wesentliche, einfache V.-Manier (ital. *Mordente*, franz. *Pincé*, *Mordant*, deutsch Kräusel, Beisser[1] etc.) besteht in einem ein- oder zwei- oder auch mehrmaligen schnellen und gleichmässigen Abwechseln zweier, nebeneinander liegender Töne, von welchen der vorgeschriebene Ton, und mit dem das Abwechseln beginnt, der Hauptton und dessen Unter-Secunde der Hülfston des Mordents genannt wird.

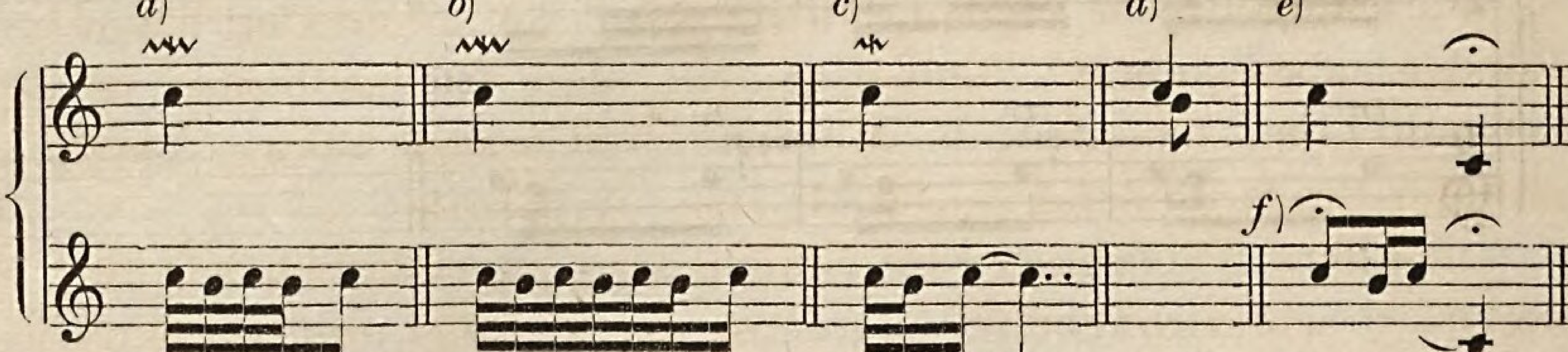
Von dieser V.-Manier giebt es vier Arten; diese sind: 1. der kurze, 2. der lange und verlängerte, 3. der verkürzte und 4. der langsame Mordent.

(E. Bach:) »Der Mordent ist eine nöthige Manier, welche die Noten zusammenhängt, ausfüllt und ihnen einen Glanz giebt.

Er ist bald lang, bald kurz. Sein Zeichen im ersten Fall ist bei *a)* nebst der Ausführung abgebildet. Das Zeichen wird niemals verlängert, die Ausführung aber wohl, wenn es nöthig ist, wie bei *b)*. Der kurze Mordent nebst seiner Wirkung ist bei *c)* zu sehen.

Man hat noch eine besondere Art, den Mordent, wenn er ganz kurz sein soll, zu machen, bei *d)*.

Da die Figur bei *f)* den Noten eines Mordents vollkommen ähnlich ist, und der Fall, wo man sie antrifft, bei *e)*, einen Mordent leidet, so kann man diese Manier für einen langsamen Mordent ansehen, welcher ausser diesem Fall verwerflich ist.«



1) Leop. Mozart: »Den *Mordente* nennt man die 2, 3 und mehr kleine Nötchen, die ganz schnell und still die Hauptnote, so zu reden, anpacken, sich aber augenblicklich wieder verlieren, dass man die Hauptnote nur allein klingen hört. Wenn sich Andere bei dem *Mordente*, nach der Wortforschung von *mordere:* beissen, mit dem Beissen lustig machen, da sie ihn einen Beisser nennen, so darf ich vom franz. *Pincé*, von *pincer*, welches zwicken, zupfen oder pfetzen heisst, wohl sagen, dass der Mordent oder das franz. sog. *Pincé* ganz still und geschwind sich an die Hauptnote machet, selbige ungefähr anbeisset, zwicket oder pfetzet, sogleich aber wieder auslässt. — Diese: Doppelvorschlag, Pralltriller, kurzer Mordent etc. sind halt! etwas gelinder, als die andern Mordente; vielleicht könnte man sie die höflichen Anbeisser nennen.«

1. Der kurze Mordent. (*Le pincé court.*)

Die Töne dieses Mordents sind in vier verschiedenen und im 9. Abschn. näher angegebenen Tempi-Gruppen von gleicher Geschwindigkeit und von folgendem Notenwerth:



(Türk:) »Das gewöhnliche Zeichen des kurzen (halben) Mordents ist dieses: ⁓; die Ausführung desselben muss jederzeit (folglich auch bei längern Noten) äusserst geschwind sein, wie bei *a*) und *b*). Die Bezeichnungen bei *c*) und *d*) sind gegenwärtig gar nicht mehr, oder nur etwa noch in einigen Gegenden gebräuchlich. Dass man ehedem auch die Vorschläge durch das Zeichen bei *d*) andeutete, ist weiter oben schon erinnert worden.«



Ungeachtet der Aehnlichkeit des Zeichens für den kurzen Mordent mit dem für den Pralltriller (s. 8. Abschn.), welcher letztere, wie nämlich Marpurg sagt, »nichts Anderes ist, als ein kurzer Mordent in der verkehrten Bewegung«: so sind doch (mit E. Bach's Worten) »Mordent und Pralltriller zwei entgegengesetzte Manieren. Der Pralltriller kann nur auf eine Art, nämlich bei einer fallenden Secunde, angebracht werden, wo niemals ein Mordent statt hat. Das Einzige haben sie mit einander gemein, dass sie beiderseits in die Secunde hineinschleifen, der Mordent im Hinaufsteigen (bei *a*)) und der Pralltriller (bei *b*)) im Heruntergehen«.

Letztere Bemerkung hinsichtlich der eigenthümlichen Anwendungsart beider obigen V.-Manieren ist wichtig, und wir müssen daher z. B. das Zeichen bei *c*) in Mozart's [1] Rondo II, in Ddur (s. die Gesammt-Ausgabe von Breitkopf und Härtel) für einen Schreib- oder Druckfehler ansehen, indem hier der Mordent nicht stattfinden kann.

1) Mozart hat nur in seinen frühern Werken den Pralltriller hin und wieder durch das Mordent-Zeichen (⁓) angedeutet und hierin Haydn nachgeahmt, welcher jenes Zeichen z. B. in seiner »Schöpfung«, Arie: »Auf starkem Fittige« etc., für den Pralltriller angewendet, wogegen Haydn aber, und zwar in derselben Stelle vorher, den Pralltriller durch *tr.* ausdrückt.





In zuletzt gedachtem Fall, und bei diesen geschwinden Noten, wenden wir bekanntlich den Pralltriller an, welchen M o z a r t hier auch jedenfalls beabsichtigt hat, wie z. B. auch aus dem Vergleich der Figur, unten bei *d)*, im 2. Tact in M o z a r t's Gdur-Sonate, 2. Satz, mit der, bei *e)*, im 25. Tact daselbst, hervorgeht.

In den spätern Werken M o z a r t's wiederholt sich solche unrichtige Bezeichnungsart, den Pralltriller durch das Mordentzeichen anzudeuten, nicht.



(T ü r k :) »Wenn der kurze Mordent nach einem Vorhalte steht, welches häufig der Fall ist, so wird er schwach vorgetragen, wie bei *a)*. (S. Abzug.)«

(E. B a c h :) »Oft erhält der unterste Ton dieser Manier, wegen der Schärfe, ein Versetzungs-Zeichen.«

(T ü r k :) »Um dieser Manier mehr Schärfe zu geben, nimmt man zum Hülfstone, auch wohl o h n e A n d e u t u n g, oft den h a l b e n Ton unterwärts, wie bei *b)*; jedoch alsdann nicht leicht, wenn die vorhergehende oder folgende Note einen g a n z e n Ton tiefer steht,[1] wie bei *c)*.

Ehedem pflegte man durch die eingeschlossene Note bei *d)* einen Vorschlag von unten und zugleich einen Mordent über der Hauptnote anzudeuten, anstatt der jetzt gewöhnlichen Schreibart bei *e)*.«

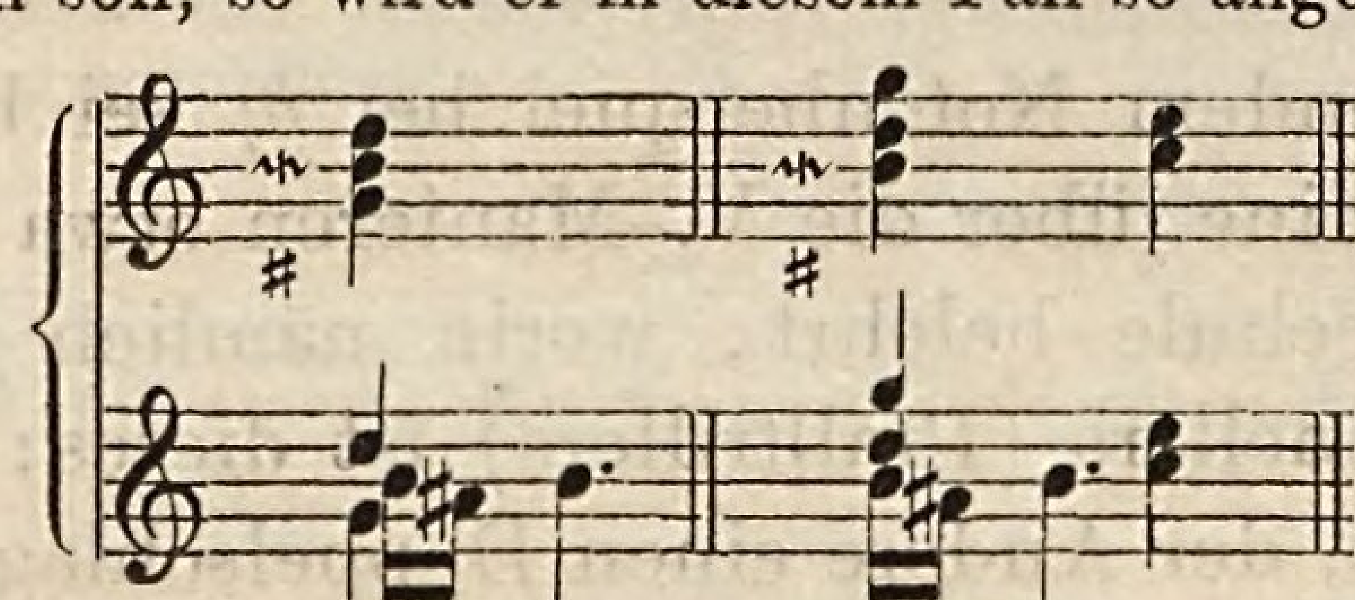


1) In gleichem Fall wird auch die untere Hülfsnote des Doppelschlags und die erste Note des doppelten Triller-Nachschlags nicht verändert.

(E. Bach und Türk:) »Keine andere Manier wird so häufig im Basse angebracht, als dieser Mordent. Besonders findet er in dieser Stimme über Noten statt, nach welchen die tiefere Octave folgt, bei *a*). Am gewöhnlichsten kommt dieser Mordent, welcher, seiner wenigen Bestandtheile ungeachtet, dem Gesange eine besondere Lebhaftigkeit giebt, über steigenden Secunden vor, bei *b*). Auch kann er bei allerlei springenden *c*) und wiederholten *d*) Tönen, über Noten vor Pausen *e*), zu Anfange *f*) und zu Ende *g*) eines Tonstücks etc. zuweilen ohne Andeutung, wie bei *h*), über der ersten Note angebracht werden. Seltner findet man ihn bei abwärts springenden Tönen *i*), und bei fallenden Secunden eigentlich gar nicht. Daher würde das Beispiel *k*) nicht nachzuahmen sein, obgleich gegenwärtig manche Tonsetzer diese Manier in ähnlichen Fällen vorschreiben. Vielleicht denken sich einige neuere[1] Componisten in dem letztern Beispiel unter dem Zeichen des Mordents einen Pralltriller oder irgend eine andere Manier.«



(Türk:) »Wenn dieser Mordent im Claviersatz in einer Mittelstimme angebracht werden soll, so wird er in diesem Fall so angezeigt:



Sollten nun auch »neuere« Componisten den Pralltriller durch das Mordent-Zeichen angedeutet haben (vielleicht, weil letzteres Zeichen in Betreff des Pralltrillers etc. von den Clavierspielern eher als *tr* oder ~ verstanden wäre), so ist aber Jenes z. B. von Seb. Bach nicht geschehen, wie sich durch eine genaue Prüfung ergeben wird.

Wenn man, wie bemerkt, die von genanntem Altmeister vorgeschriebenen V.-Manieren weglässt, oder an Stelle der vorgeschriebenen andere setzt, und z. B. anstatt des vorgeschriebenen kurzen

1) S. oben bei Mozart.

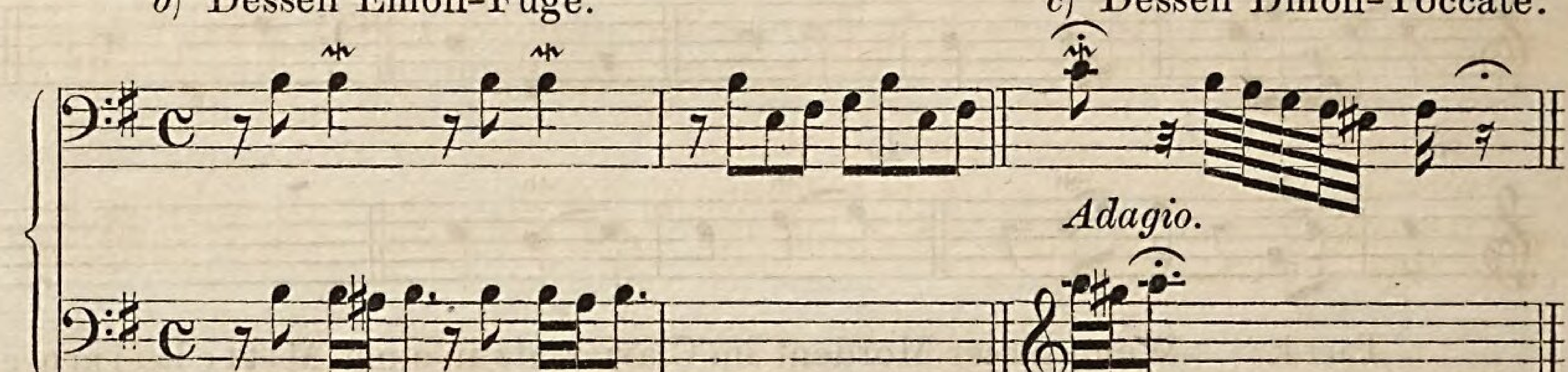
Mordents flugs den Pralltriller etc. macht, so zeigt dies einerseits eine Unkenntniss der V.-Manieren, anderseits einen Mangel an Achtung (Pietät) vor den genialen Schöpfungen jenes Meisters, welcher, ganz vertraut mit der Anwendung und Wirkung der V.-Manieren, jede einzelne derselben immer nur am geeigneten Ort angewendet hat.

Wir ändern daher folgende Stellen nicht dahin, dass wir statt dieses hier vorgeschriebenen Mordents den Pralltriller etc. anwenden.

a) Seb. Bach's Amoll-Fuge.



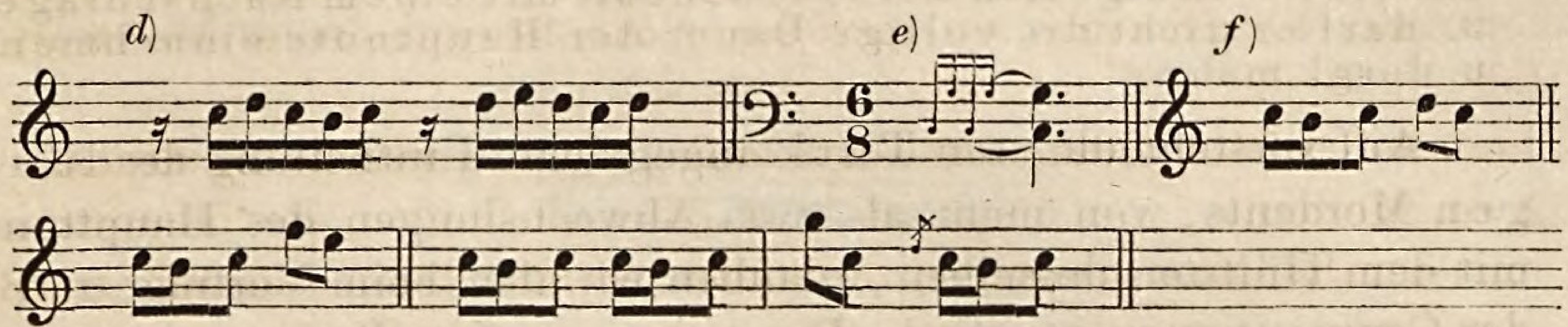
b) Dessen Emoll-Fuge. *c*) Dessen Dmoll-Toccate.



Zu vorstehendem Notenbeispiel bei *b*) sei beiläufig noch bemerkt, dass der Eine (über die V.-Manieren etwa aus J. N. Hummel's Clavier-Schule belehrt, worin nämlich gesagt ist: »Das Zeichen des Schnellers (Pralltrillers) ist dieses: ∿!«) hier einen Pralltriller macht, der Andere einen Doppelschlag, der Dritte einen Doppelschlag von unten, der Vierte (indem er den Mordent nicht kennt, aber auch den Vorigen nicht nachahmen mag) die Noten unverziert spielt etc. Letzteres hat angeblich einen hochgestellten Musiker veranlasst, dieser schönen Orgelfuge den Spitznamen »Nachtwächter-(tut tut-)Fuge« zu geben.

Dass die folgenden Figuren bei *d*) und *e*) von Componisten der Neuzeit »Mordente« genannt worden sind, ist wohl nur irrthümlich und nicht geradezu absichtlich geschehen, um etwa diese V.-Manier, als angeblich veraltet, durch eine von ihnen dafür eingeführte neue zu verdrängen. Aber dessenungeachtet bleibt der Mordent, als das natürliche Gegentheil des beliebten Pralltrillers, unvertilgbar, und

ist auch bei dem grossen Musik-Publicum in solchen Figuren, wie bei *f*), nicht weniger beliebt als der Pralltriller.



2. Der lange Mordent. (*Le pincé double.*)

Wie der kurze, so ist auch ursprünglich der lange Mordent von feststehender Form, und wie durch das Zeichen des kurzen (~) auf ein einmaliges, so ist auch durch das des langen Mordents (~~) auf ein zweimaliges, weiter oben bezeichnetes Trillern hingewiesen worden.

(Türk:) »Der lange Mordent kann natürlicher Weise nur bei etwas langen aushaltenden Noten vorkommen. Man pflegt ihn durch dies Zeichen: ~~ anzudeuten. Die Dauer des langen Mordents hängt von der Länge oder Kürze der vorgeschriebenen Note ab, und lässt sich daher nicht genau bestimmen. Man merke aber, dass der Hülfston wenigstens zweimal angeschlagen werden muss, wie bei *a*). Bei längern Noten wiederholt man diesen Ton mehrmals, wie bei *b*); doch darf der Mordent nie, wie der Triller, die völlige Dauer der vorgeschriebenen Note einnehmen. Daher wäre die Ausführung bei *c*) fehlerhaft, und auch die bei *d*) nur etwa in Tonstücken von sehr feurigem etc. Charakter zu erlauben.«

(E. Bach:) »Bei allen Ausfüllungen durch Mordenten muss allezeit noch ein kleiner Zeitraum übrig bleiben, und der am besten angebrachte Mordent wird ekelhaft, wenn er sich, wie der Triller, in einer geschwinden Verbindung an die folgende Note anschliesst.«





(Türk:) »Der lange Mordent wird zwar von Vielen ein umgekehrter Triller genannt, und in einer gewissen Rücksicht mag ihm diese Benennung auch angemessen sein; allein beide Manieren weichen dessenungeachtet sehr

von einander ab. Denn 1. nimmt der Mordent seinen Anfang mit der Hauptnote selbst, und nicht mit der Hülfsnote, wie der Triller; 2. endigt sich der Mordent nie mit einem Nachschlage; 3. darf er nicht die völlige Dauer der Hauptnote einnehmen, u. dergl. mehr.«

Auf vorstehende, von Türk angegebene Eintheilung des langen Mordents, von mehr als zwei Abwechslungen des Haupttons mit dem Hülfston desselben, glauben wir aber beim Vortrage z. B. der Compositionen von Seb. Bach keinesweges Bezug nehmen zu dürfen. Nach den Stellen zu urtheilen, in welchen dieser Meister den langen Mordent angewendet hat, sind wir vielmehr überzeugt, dass derselbe diesen Mordent immer nur in seiner ursprünglich angenommenen Form, welche übrigens auch Marpurg in seiner »Anleitung« angiebt, gemeint hat. Z. B.

Seb. Bach's Arie mit 30 Veränderungen.

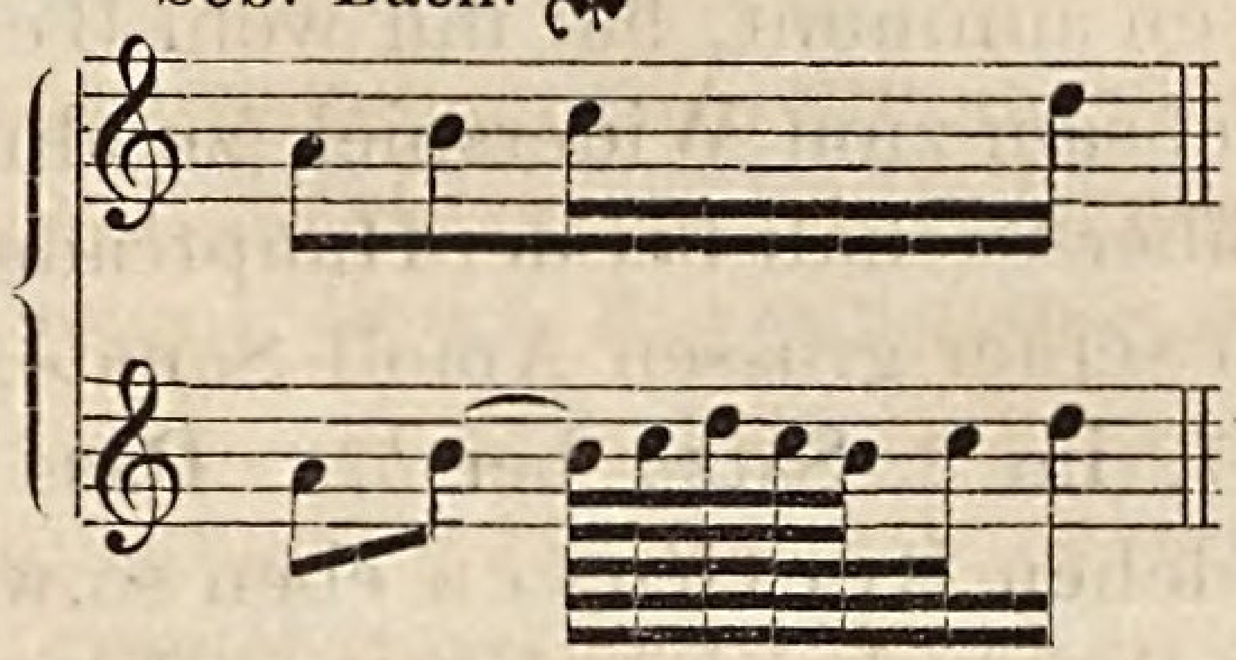


Seb. Bach schrieb das Zeichen dieses Mordenten entweder so: ∿∿, oder auch so: ∿∿, statt ∿∿, wie E. Bach und Türk (s. oben) angegeben haben.

Man muss, in Bezug auf jenes Meisters Compositionen, dessen Zeichen für den langen Mordent aber nicht verwechseln 1. mit diesem: ∿∿, für den ordentlichen Triller mit doppeltem Nachschlag, welcher letztere hier durch den kleinen Strich ausgedrückt ist; 2. mit diesem ∿∿, für den Triller mit dem Zusatz von unten und Nachschlag; 3. mit diesem: ∿∿, für den Triller mit dem Zusatz von oben und Nachschlag (NB. der Mordent erhält weder Zusatz noch Nachschlag, s. oben); 4. mit diesem: ∿∿, für den ordentlichen Triller mit Nachschlag, welchen Nachschlag Seb. Bach mit dem kurzen Mordent vergleicht (s. dessen »Explication unterschiedlicher Zeichen« etc. im 9. Abschn. »*Trillo* und *Mordant*«); 5. mit diesem: ∿∿, für den kurzen Triller mit dem Zusatz von unten (s. den ge-

schleiften Doppelschlag bei E. Bach, »wo die vorhergehende Note mit Heraufgehen durch einen Bogen an die nachfolgende gehängt wird«), nämlich:

Seb. Bach.



und mit ähnlichen Zeichen.

In Anbetracht des bedeutenden Unterschiedes zwischen dem Mordent und dem Triller wolle man daher hievon Kenntniss nehmen, dass in manchen, durch den Druck veröffentlichten Werken Seb. Bach's, an Stelle des in den handschriftlichen Werken (Autographien) vorkommenden Zeichens für den Mordent (⁓⁓ ⁓⁓) das Zeichen des Trillers (*tr*) steht.

Der lange Mordent (in zwei Abwechslungen bestehend) wird z. B. ausgeschrieben vorgefunden in:

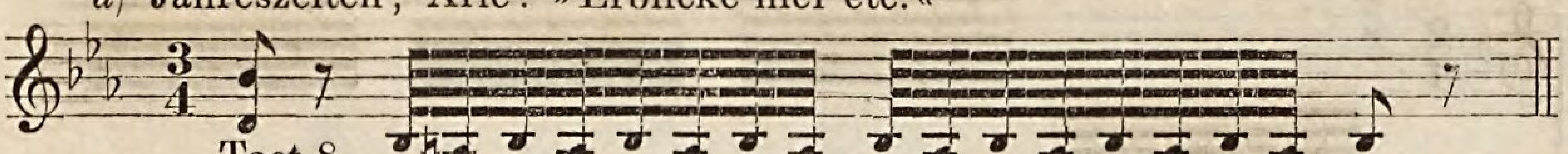
Mozart's Figaro.



Thema. Tact 13.

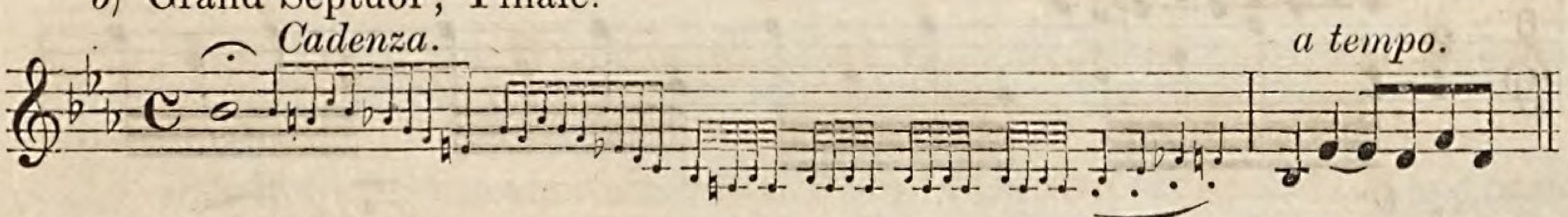
Wahrscheinlich hat aber auch Mozart irgend wo den langen Mordent in der obigen, von Türk bemerkten, verlängerten Art, ähnlich wie Haydn, bei *a*), oder Beethoven, bei *b*), angewendet.

a) Jahreszeiten, Arie: »Erblicke hier etc.«



Tact 8.

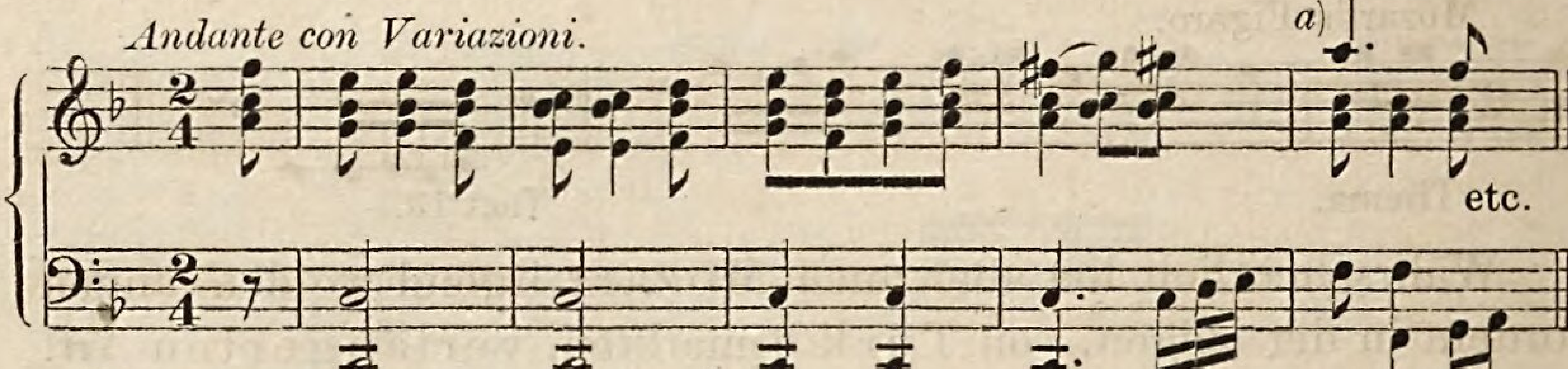
b) Grand Septuor, Finale.



(Türk:) »Ich glaube mit Recht behaupten zu können, dass die Mordenten schicklicher bei lebhaften etc. als bei zärtlichen, traurigen etc. Affecten stattfinden können, obgleich nur wenige Componisten, wenn sie Mordenten vorschreiben, auf den Charakter des Tonstücks Rücksicht nehmen. Ich selbst habe in dem *Adagio* der zweiten Sonate (Zweite Samml. v. J. 1777) einen langen Mordenten, und ausserdem hin und wieder verschiedene kurze Mordenten angebracht, welche jetzt (1789) eine sehr unangenehme Wirkung auf mich thun.«

Die vorhin genannten grossen Tonsetzer haben sowohl den kurzen wie auch den langen und auch den verlängerten Mordent stets zu guter Wirkung angewendet.

In tiefern Tonlagen macht der lange, besonders aber der verlängerte Mordent den Eindruck des Drohenden, Schauerlichen, Geheimnissvollen etc. In höhern Tonlagen, wo er mehr ein neckendes, scherzhaftes etc. Wesen annimmt, hat ihn wohl Beethoven oft nur und dem Triller gleichsam zum Widerspiel (zu ähnlichem Tonspiel, wie Vorschlag gegenüber Vorhalt bei der Hauptcadenz im 2. Abschn.) angewendet, z. B. in seiner grossen Amoll-Sonate, Duo für Clavier und Violine, Op. 47, im 2. Satz, bei *b*). Dass diese Figur hier nicht den Triller, welchen Beethoven eben so wenig wie die oben genannten Tonsetzer ausgeschrieben hat, sondern den verlängerten Mordent vorstellt, geht aus dem Thema, bezüglich der thematischen Note f, bei *a*), hervor. Zum Triller auf f wird aber g als Hülfsnote gebraucht; hier jedoch wechselt die Hauptnote f mit der Hülfsnote e, wie es auch bezüglich des Mordents der Fall ist, ab. Ferner kennzeichnet diese Figur als den Mordent auch das Fehlen des Nachschlags, ohne welchen letztern aber kein (ordentlicher) Triller besteht. (S. 9. Abschn.)



Variation 4. Tact 5.



1) Dieses Notenbeispiel, bestehend im verlängerten Mordent und darauf folgendem Triller, giebt Beethoven in seiner Esdur-Sonate, Op. 27 No. 2, zu Ende des 2. Satzes, in Umkehrung, d. i. Ribattuta etc. (s. 9. Abschn.) und Triller mit dem Zusatz von unten.

3. Der verkürzte Mordent oder der Zusammenschlag. (*Le pincé etouffé,* ital. *L'Acciaccatura.*[1])

(E. Bach:) »Man hat noch eine besondere Art, den Mordent, wenn er ganz kurz sein soll, zu machen. Von diesen beiden zugleich angeschlagenen Noten wird allein die oberste Note angehalten, die unterste hebt man sogleich wieder auf. Dieser Ausdruck ist nicht zu verwerfen, so lange man ihn seltner als die andern Mordente anbringt. Er kommt bloss *ex abrupto,* d. i. ohne Verbindung, vor.« Z. B.



(Marpurg:) »Der Mordent wird öfters abgeschnappt und auf diese Art gemacht, dass man die Nebennote und die Hauptnote zu gleicher Zeit anschlägt und den Finger sogleich wieder von der Nebennote aufhebt, um die Hauptnote deutlich und allein hören zu lassen. Zur Verstärkung eines Griffs[2] (Accordes) thut derselbe gute Wirkung, wenn man aus dem *piano* ins *forte* geht. Auf der Orgel kann man ihn am nützlichsten gebrauchen.«

(Türk:) »Der Zusammenschlag (*Pincé etouffé*, ital. *Acciaccatura*) gehört gewissermaassen ebenfalls in die Classe der Mordenten. Am deutlichsten wird er wohl vermittelst eines kleinen durchstrichenen Nötchens angedeutet, wie bei *a*). Die von E. Bach etc. gebrauchte Bezeichnung ist etwas unbestimmt und kann daher leicht einen fehlerhaften Vortrag veranlassen. Bei *b*) habe ich die Ausführung, so gut sich's thun lässt, durch beigefügte Pausen bestimmt.

Beide Tasten werden nämlich zugleich angeschlagen; allein von der tiefern Taste hebt man den Finger sogleich wieder ab, und hält nur den höhern Ton so lange aus, als es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert. Bei zweistimmigen Stellen wird der Zusammenschlag so bezeichnet, wie bei *c*). In diesem Beispiel schlägt man dis, e und c zugleich an, hebt aber den Finger von der Taste dis sogleich wieder ab.

Da diese Manier einige Härte in der Harmonie verursacht, so kann man sich derselben am schicklichsten wohl nur bei feurig, gleichsam trotzig etc. vorzutragenden Stellen mit Nutzen bedienen.«

a) *b*) *c*)



(Anmerkung von Türk:) »Diese nicht sehr bekannte Manier hat man ehedem wohl wahrscheinlich unter der oben erwähnten Benennung Beisser[3] verstanden.

Das Wort Acciaccatur leitet Walther (Joh. Gottfr., der Lexicograph, 1684—1748) von *Acciacco* (*superfluus*): überflüssig etc., her, weil nämlich in jedem Zusammenschlage irgend ein überflüssiges (nicht zur Harmonie gehöriges) Intervall hinzukommt. Heinichen dagegen schreibt: »*Acciaccare* heisst eigentlich in welscher Sprache: zermalmen, zerquetschen, oder etwas mit Gewalt gegen einander stossen. Also, dass *Acciaccatura* hier so viel heisst, als eine gewaltsame Zusammenstossung unterschiedener, neben einander liegender Tasten, die eigentlich nicht zusammengehören.«

1) S. die 1. Anmerk. im 1. Abschn.
2) S. die Accorde mit Acciaccaturen bei Türk hier unten.
3) (Türk:) »Walther sagt: »Der Mordent ist eine Manier, zu deren Expression man zu einer auf dem Papier befindlichen Note die nächste darunter nimmt, und beide dergestalt touchiret, dass es lässt, als würde etwas Hartes, z. B. eine Nuss, von einander gebissen oder getheilt« etc.«

»Bei mehrstimmigen Griffen deutet man diese Zusammenschläge oder Acciaccaturen auch durch einen schrägen Strich an.« (Türk.) Z. B.



Wird dieser Zusammenschlag[1] von vorstehender Art in ältern und beliebten Compositionen nicht mehr vorgefunden, so doch aber unter andern Bedingungen oder vielmehr in edler Gestalt, für welche der Name *Acciaccatura armoniosa* oder harmonischer Zusammenschlag passend erscheint. Ein Beispiel der *Acciaccatura armoniosa* enthält Beethoven's Cismoll-Sonate, Op. 27, No. 1, 2. Satz, Tact 11, bei *a*). Ferner sind Beispiele derselben in der Musik vom Fürst Radziwill zu Goethe's Faust, nämlich im Chor: »Neuen Lebenslauf beginne« etc., von derselben Art, wie die bei *b*), welche in einer Clavier-Pièce jüngster Zeit vorkommen.

a) *Allegro.* *b*) *Vivace.*



4. Der langsame Mordent. (*Le pincé lent.*)

Dieser Mordent ist augenscheinlich aus dem kurzen Mordent, welcher häufig im Basse und besonders vor einem Octavenschritt abwärts angebracht wurde, entstanden, indem Sänger letztern in gedachtem Fall bei einer Fermate zögernd ausführten.

1) Zusammenschlag ist nicht zu verwechseln mit Zusammenklang, ital. *Concento*, als dem Gegentheil von *Arpeggio*.

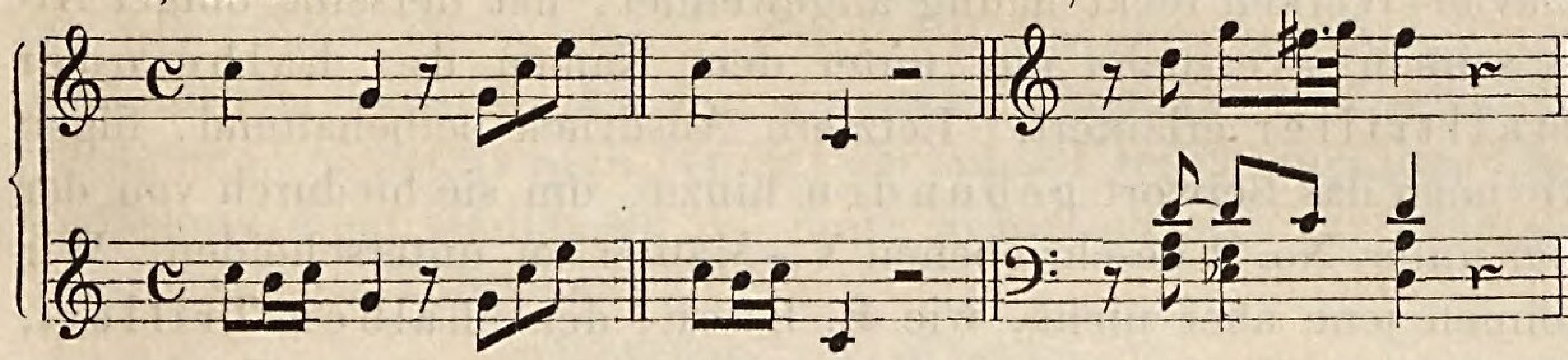
Ein Beispiel des langsamen Mordenten enthält:

Mozart's Don Juan, Arie: *Il mio tesoro,* — Tact 78.



(Marpurg:) »Es führet Herr E. Bach in seinem »Versuch« etc. eine gewisse Manier unter dem Titel eines langsamen Mordenten auf, die man in langsamen Stücken zum Anfange, vor Fermaten oder Pausen von Sängern öfters hört, und giebt von dieser Manier, die willkürlich ist und nicht angezeigt wird, die bei *a*) befindlichen Exempel. Wir wollen noch ein Exempel, wo diese Manier ausdrücklich also von dem Componisten schon vorgeschrieben worden, hinzufügen. Bei *b*).«

a) *Moderato.* *b*)



Achter Abschnitt.

Der Pralltriller.

Die unter diesem Namen bekannte wesentliche, einfache V.-Manier wird auf zweierlei Art gebraucht, nämlich: 1. gebunden, und 2. *ex abrupto* oder unvorbereitet. Man findet sie in den Compositionen gemeinhin durch ⁓ oder *tr* etc. angedeutet und nur selten ausgeschrieben.

1. Der gebundene Pralltriller.

Dieser Pralltriller besteht angeblich in einem zweimaligen, schnellen Abwechseln der vorgeschriebenen Hauptnote mit der um eine Tonstufe höher gelegenen Hülfsnote, welche letztere bei dem ersten Mal des gedachten Abwechselns an die vorhergehende (um eine Secunde höhere) Note gebunden ist. Deshalb kann diese

V.-Manier auch immer nur nach einer vorhergegangenen höhern und geschleiften Secunde vorkommen, und findet nur bei einem Einschnitt, oder am Schluss des Tonsatzes oder Tonstücks, wie bei *a*), und in genannten Fällen auch nach einem Vorhalt von oben, wie bei *b*), statt.

E. Bach's Sonate I, Gdur. *a*) Dessen Son. IV. *b*)



Vorstehende V.-Manier,[1] von E. Bach namentlich in seinen Clavier-Werken recht häufig angewendet, hat derselbe obiger Art in seinem »Versuch« etc. unter dem Namen der halbe oder Pralltriller erläutert. Letztern Ausdruck beibehaltend, fügen wir noch das Beiwort gebunden hinzu, um sie hiedurch von der hier unter No. 2 beschriebenen V.-Manier zu unterscheiden. Wir können jene aber nicht, wie E. Bach, den »halben Triller«, oder besser: Halbtriller nennen; denn dieser (im 9. Abschn. erläuterte) Triller, der obigen Figur zwar einigermaassen ähnlich, kommt in Verbindung mit einer nachfolgenden Note vor, und ist ausserdem zu mehrfacher Verwendung geschickt, wogegen der Gebrauch des gebundenen Pralltrillers nur auf oben bezeichnete Fälle beschränkt ist.

(E. Bach:) »Der halbe oder Prall-Triller, welcher durch seine Schärfe und Kürze sich von den übrigen Trillern unterscheidet, wird von den Clavier-Spielern der unten bei *a*) befindlichen Abbildung gemäss bezeichnet. Durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, also kommt er niemals bei gestossenen etc. Noten vor. Er stellt in der Kürze einen angeschlossenen Triller ohne Nachschlag vor. Dieser Pralltriller kann nicht anders als nach vorhergegangener höhern Secunde vorkommen, sie mag durch eine grosse Note, wie bei *a*), oder durch einen Vorschlag, wie bei *b*), entstehen. Wenn er über fermirenden Noten vorkommt, wie bei *c*), so hält man den Vorschlag ganz lang, und schnappt hernach ganz kurz mit diesem Triller ab, indem man den Finger von der Taste schnell entfernt.«

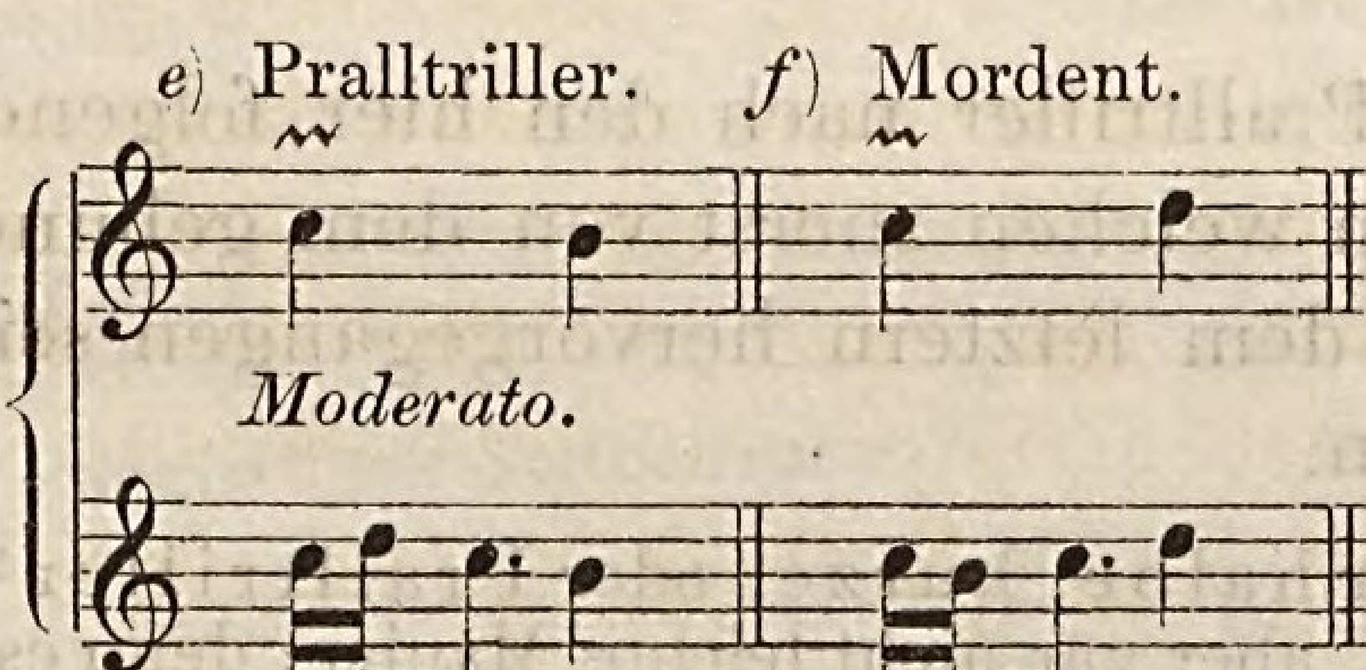
(Türk:) »Der letzte Hülfston des Pralltrillers, welcher mit einem Strichpunkt (ᛁ) versehen ist, muss durch ein sog. Schnellen herausgebracht werden, damit der Pralltriller die gehörige Schärfe bekommt, wie bei *d*).«

1) Wahrscheinlich verlangt Seb. Bach die Ausführung des in gleichem Fall vorkommenden Pralltrillers, z. B. im 3. Satz seiner IV. Sonate für 2 Claviere mit Pedal, nach der weiter unten von Türk bemerkten Eintheilung bei +. S. auch No. 13 und 14 in der im 9. Abschn. befindlichen »Explication« etc. von Seb. Bach.



2. Der Pralltriller *ex abrupto* (oder der unvorbereitete Pralltriller).[1]

Diese V.-Manier, kurzweg Pralltriller genannt (unter welchem Namen sie allgemein bekannt ist), besteht in einer schnellen Aufeinanderfolge dreier Töne, von denen der erste Ton der vorgeschriebene Hauptton, der zweite dessen Ober-Secunde und der dritte der wiederholte Hauptton ist, wie bei *e*). Als das Gegentheil von dem kurzen Mordent, bei *f*), und daher *Pincé renversé* genannt, würde der Pralltriller nach Marpurg »in der geschwindesten Umwechslung einer Hauptnote mit einer Nebennote aus der nächsten Stufe darüber« bestehen.



(E. Bach:) »Der halbe oder Pralltriller in seiner Ausnahme wird so vorgestellt:



Dieser Triller ist die unentbehrlichste und angenehmste, aber auch dabei die schwerste Manier. Er muss recht prallen; der zuletzt angeschlagene oberste Ton von diesem Triller wird geschnellt. Dieses Schnellen macht ihn wirklich und geschieht mit einer ausserordentlichen Geschwindigkeit. Derselbe kann daher ebensowohl, wie die kurzen Vorschläge, über einer geschwinden Note vorkommen, welche dessenungeachtet nicht verhindern darf, dass dieser Triller deswegen doch so hurtig gemacht werden muss, dass man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöre nicht das Geringste hiedurch an ihrer Geltung, sondern träfe auf einen Punkt zur rechten Zeit ein. — Er macht den Vortrag besonders lebhaft und glänzend.«

(Marpurg:) »Wenn in dem gebundenen, einfachen Triller die gebundene Note übergangen, der Wechselschlag aber abgekürzt und nur auf drei Noten eingeschränkt wird: so entsteht zwar daraus ein unvollkommner Triller, der

1) Ital. *Trillo abbreviato*, franz. *Tremblement imparfait.* (Marpurg.)

aber nichts desto weniger in gewissen Fällen besser als der ordentliche oder vollkommne Triller gebraucht wird. Diese Fälle finden sich in stufenweise heruntergehenden Sätzen bei geschwinder Bewegung, wie bei *a*), imgleichen, wenn vor einer kurzen Note ein langer Vorschlag vorhergeht, wie bei *b*), oder wenn eine Note durch den Vorschlag kurz wird, wie bei *c*), zwei Fälle, die nur der Schreibart nach verschieden sind.

Herr E. Bach nennt diesen Triller wegen der Schnelligkeit, womit diese drei Noten hervorgebracht werden müssen, einen Pralltriller.«

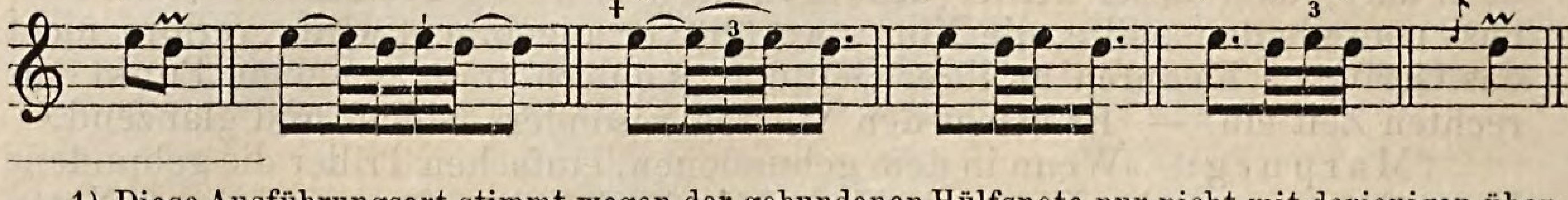


Der Pralltriller wird am schicklichsten auf einer Note angewendet, welcher eine um eine Stufe tiefere Note folgt, wie ihn auch die hier unten genannten Tonsetzmeister immer nur gebraucht haben. Er ist aus dem (im folgenden Abschnitt erläuterten) Halbtriller entstanden und ist dessen Verkürzung, für welche wir, um nicht zu verwirren, den E. Bach'schen Namen Pralltriller beibehalten.

Ob aber der Pralltriller nach den hier folgenden Schriftstellen von Türk etc., in welchen zuerst von dem gebundenen Pralltriller die Rede ist, aus dem letztern hervorgegangen sei, wird man aus Folgendem ersehen.

(Türk:) »Der halbe (kurze) oder Pralltriller[2] ist eine sehr angenehme und nöthige, aber gar nicht leichte Manier; denn es gehört viele Fertigkeit und Schnellkraft der Finger dazu, einen Pralltriller deutlich und mit der erforderlichen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen. Sein gewöhnliches Zeichen ist das bei *a*); die Ausführung habe ich bei *b*) angegeben.

In verschiedenen Lehrbüchern findet man die Ausführung bei *c*) und *d*) vorgeschrieben. Der Umstand, dass der bei *b*) an die vorhergehende Note gebundene (erste) Hülfston e, so wie das letztere d, nicht gehört werden, hat unstreitig zu der für das Auge bequemern, abgekürzten Schreibart bei *c*) die Veranlassung gegeben. Wenn man aber bedenkt, dass diese Manier im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachschlag ist, so wird man die Schreibart bei *b*) oder +) richtiger finden, als die bei *c*), weil der gemeine Triller mit dem Hülfston anfängt. Bei *d*) wird die vorhergehende Note durch den Punkt zu merklich verlängert, daher ist die Ausführung nicht anzurathen.«



1) Diese Ausführungsart stimmt wegen der gebundenen Hülfsnote nur nicht mit derjenigen überein, welche Marpurg beim accentuirten Triller (s. diesen) angiebt.

2) Türk: »Wenn auch zwar bei dem Pralltriller der Abzug (s. diesen) nothwendig werden kann, so ist es doch unrichtig, den Pralltriller »Abzug« zu nennen.« S. Löhlein's Clavier-Schule.

3) Auf diese Eintheilung des gebundenen Pralltrillers, welche dem Tactgefühl mehr zusagt, als die von E. Bach, wird im 9. Abschn. beim einfachen Triller-Nachschlag etc. Bezug genommen.

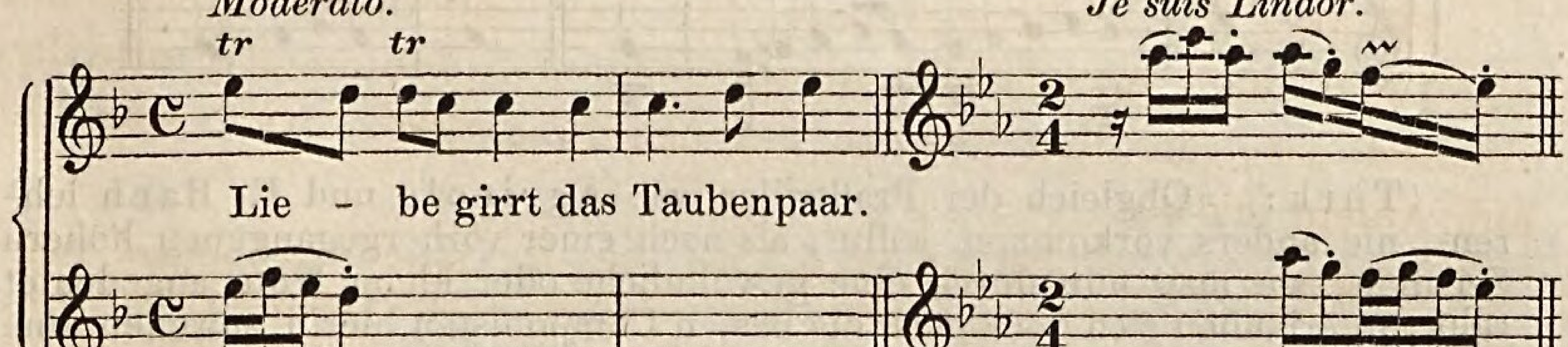
(Türk:) »Besonders wird die erste Hülfsnote des Pralltrillers, nach Agricola's Bemerkung, alsdann nicht von Neuem angeschlagen, wenn ein Vorschlag vorhergeht, weil dieser die erste Note des Pralltrillers ausmacht, wie oben bei *e*). Ein Andres ist es, schreibt er ferner, wenn die Note, die sonst einen Vorschlag abgeben könnte, aber als Hauptnote ausgeschrieben ist, von kurzer Geltung ist, wie oben bei *a*). Ich lasse die nähere Untersuchung dieses Umstandes dahin gestellt sein, und merke nur noch an, dass das letztere d, oben bei *b*), blos um den Werth des vorgeschriebenen Achtels vollzählig zu machen, beigefügt wird, und also aus diesem Grunde nicht angeschlagen werden darf.«

Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven etc. haben diesen Pralltriller häufig genug gebraucht und ihn entweder durch ⁓[1] oder *tr* angedeutet. In C. M. v. Weber's »Aufforderung« etc. finden wir ihn ausgeschrieben. Z. B.

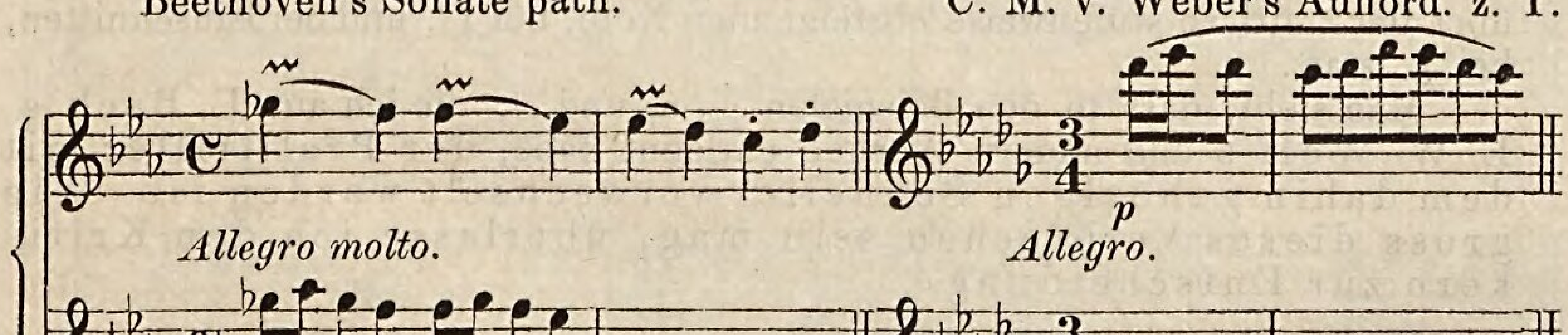
Händel's Messias. Seb. Bach's III. Sonate für 2 Claviere mit Pedal.



Haydn's Schöpfung. *Moderato.* Mozart's 3. Variation über: *Je suis Lindor.*



Beethoven's Sonate path. C. M. v. Weber's Aufford. z. T.



Diejenige V.-Manier, welche E. Bach in seinem »Versuch« etc. unter dem Namen

1) Dieses Zeichen: ⁓, wurde schon in der deutschen Tabulatur (s. die Anmerk. im 6. Abschn.) an Stelle des c d e etc. oder c d e etc. zur Bezeichnung der zweigestrichenen Octave, nämlich: c d e oder c d e (d. i. unser jetziges *all' ottava*: 8⁓⁓) gebraucht.

2) Händel kann hier vielleicht die getrillte Note (s. diese) gemeint haben.

Der Schneller[1]

erläutert, ist von dem Pralltriller um Nichts unterschieden. Denn wie z. B. aus dem Doppelschlag, wenn dieser, anstatt durch sein Zeichen, durch kleine Nötchen angedeutet oder, anstatt auf geschleiften, auf gestossenen Zeichen vorkommt, durchaus nichts Anderes wird, als eben der Doppelschlag: so ist dies auch mit dem Pralltriller der Fall.

(E. Bach:) »Den kurzen Mordent in der Gegenbewegung, dessen höchsten Ton man schnellt, und die übrigen beiden mit dem steifen Finger vorträgt, habe ich jederzeit, ohne Veränderung, so, wie bei *a*), angedeutet. Wegen dieses Schnellens[2] kann man diese noch sonst nicht bemerkte Manier gar wohl den Schneller nennen.

Dieser Schneller wird allezeit geschwinde gemacht und kommt niemals anders als bei gestossenen, geschwinden und heruntergehenden Noten vor, welchen er einen Glanz giebt, und wo er just zur Ausfüllung zureicht. —

Man kann diese Manier besonders auch bei den Einschnitten gebrauchen, wie bei *b*).«

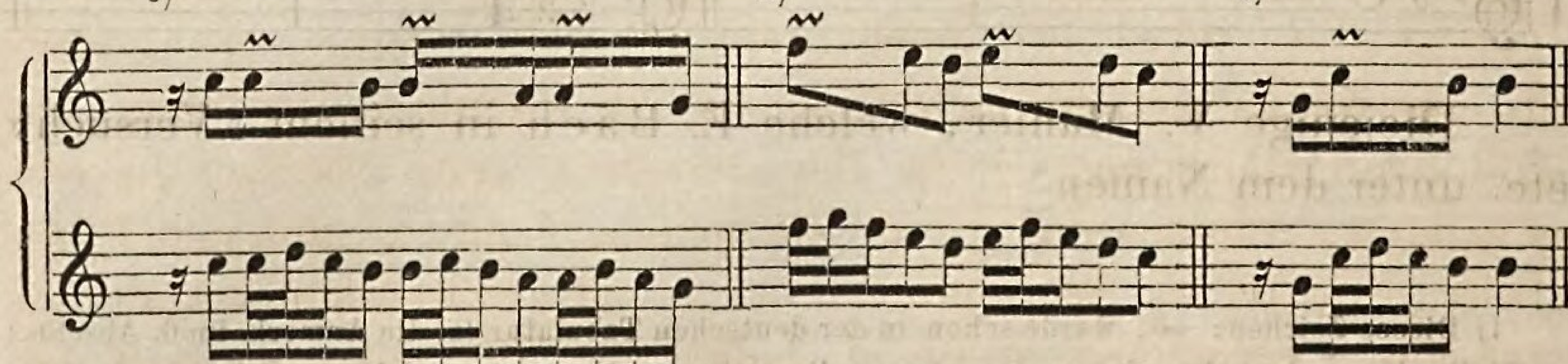
a) *b*)



(Türk:) »Obgleich der Pralltriller (wie Agricola und E. Bach lehren), nie anders vorkommen sollte, als nach einer vorhergegangenen höhern Secunde, sie mag nun durch eine gewöhnliche oder kleine Note angedeutet sein: so erlauben sich doch auch die besten Componisten hierin zuweilen eine oder die andere Ausnahme, wie in den Beispielen bei *c*), *d*) und *e*). Insbesondere findet der Pralltriller bei viergliedrigen Figuren, nach einem Sprunge, über der mittlern stufenweise absteigenden Note, bei *f*), und bei Einschnitten, bei *g*), statt.

Man sieht, dass in den Beispielen *c*), *d*) und *e*), die ich aus E. Bach's, E. W. Wolf's und andern Werken entlehnt habe, der Pralltriller mit dem dahin gehörigen Schneller verwechselt worden ist. Wie gross dieses Verbrechen sein mag, überlasse ich den Kritikern zur Entscheidung.«

c) *d*) *e*)



1) In Süddeutschland auch Schnelzer genannt.
2) S. w. oben E. Bach's Angabe hinsichtlich des Pralltrillers.

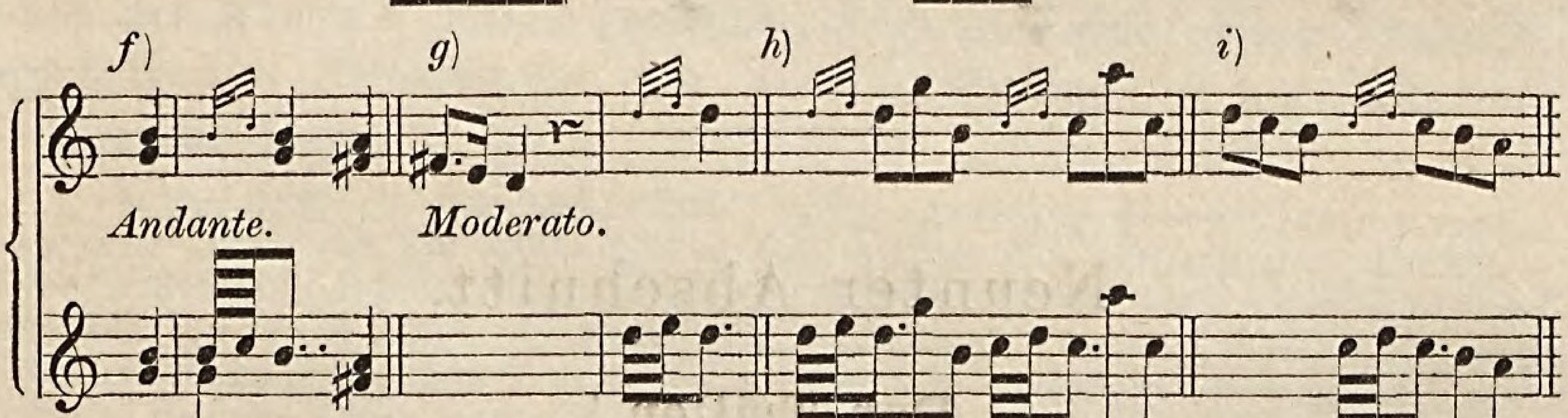


(Marpurg:) »Wenn man den Pralltriller plötzlich auf einer Note,[1] also nicht nach einer vorhergegangenen Note, anbringen will, so müssen alsdann vor der Hauptnote die beiden Noten, womit der Wechselschlag gemacht wird, entweder mit kleinen Hülfsnötchen angezeigt oder solche den andern Noten gleich ordentlich ausgeschrieben werden. Herr E. Bach nennt diese Manier einen Schneller. Derselbe ist sowohl in diesem Falle, da er mit Noten ausgedrückt wird, als in dem vorhergehenden, da er ein abgekürzter, angeschlossener Triller ist, in welchem die gebundene Note übergangen wird, und Pralltriller heisst, nichts Anderes als ein kurzer Mordent in der verkehrten Bewegung. Nichtsdestoweniger muss man solchen Schneller niemals einen Mordenten nennen, wie einige Clavieristen auf eine lächerliche Art thun. Man muss jede Manier allezeit bei ihrem rechten Namen nennen.«

(Türk:) »Der Schneller wird in Ermangelung eines eigenen Zeichens durch zwei Nötchen, wie bei *a*), angedeutet und jedesmal sehr geschwind gespielt, wie bei *b*). E. Bach gab ihm die erwähnte Benennung, weil der zweite, höhere Ton dieser Manier gleichsam heraus geschnellt werden muss.

Man pflegt den Schneller vor einer wiederholten Note, bei *c*), besonders wenn eine tiefere folgt, bei *d*), bei fallenden Secunden, bei *e*), vor Einschnitten, bei *f*), nach Pausen, bei *g*), vor Sprüngen, bei *h*), bei einer einzelnen, steigenden Secunde, bei *i*), etc. anzubringen.«



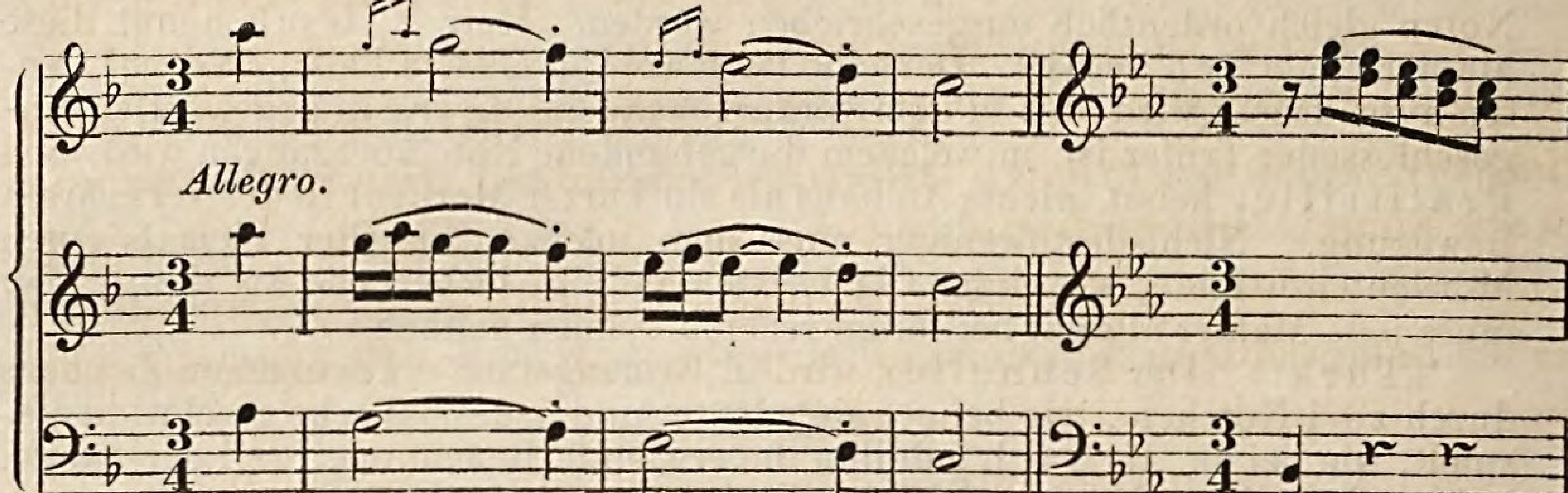


Ist es E. Bach nun auch nicht gelungen, seinen »Schneller« als eine besondere, für sich bestehende V.-Manier hinzustellen, so sind wenigstens aus seinem Kunstversuch zwei Nötchen hervorgegangen, durch welche nun die neuern Componisten den Pralltriller, wie bei *a*), (statt mit *tr* oder ~) unverkennbar andeuten zu können vermeinen; allein sie haben hier die Noth und dort den

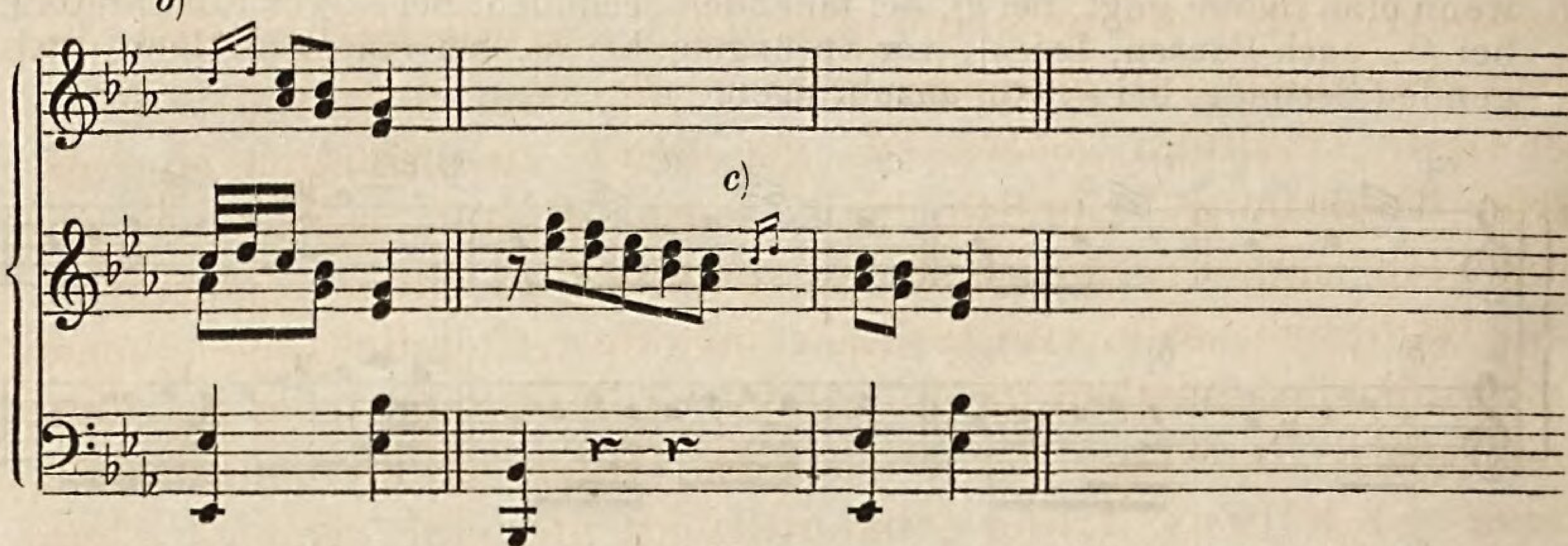
1) S. *ex abrupto.*

Wirrwarr durch jene beiden kleinen Noten nur vermehrt. Denn die Clavier-Spieler, welche z. B. jedes einzelne Nötchen, im Fall es zufällig durchstrichen ist, ohne Weiteres als Vorschlag, und im entgegengesetzten Fall als Vorhalt, ferner auch den Doppelvorschlag und Schleifer, statt in der Zeit der folgenden Hauptnote, in der Zeit der vorhergehenden Note ausführen, haben nun durch jene Nötchen noch mehr Gelegenheit zu gedachtem »Verhudeln« der Musikstücke; sie spielen z. B. statt wie bei *b*), wie bei *c*).

a) Beethoven's Past.-Sinfonie, Scherzo.



b)



Neunter Abschnitt.

Der Triller.[1]

Mit vorstehendem Ausdruck wird diejenige wesentliche, zusammengesetzte V.-Manier bezeichnet, welche in einem schnellen, gleichmässigen und zu gewissen Malen wiederholten Abwechseln zweier, nebeneinander liegender Töne besteht, die sich, zu Folge der Vorzeichnung oder eines dem Trillerzeichen beigefügten Ver-

1) Ital. *il Trillo*, franz. *le Tremblement*, *le Fredon*.

setzungszeichens, wie eine grosse oder kleine Secunde[1] zu einander verhalten.

Der tiefere Ton von diesen beiden abwechselnden Tönen heisst der Hauptton oder der vorgeschriebene Ton, und der höhere (welcher auf den Niederschlag oder guten Tacttheil fallen muss), wird der Hülfston genannt.

Wenn der Begriff der in den vorangegangenen Abschnitten entwickelten V.-Manieren mehr oder weniger leicht aus deren Benennungen sich auffinden lässt, so kann dies vom Triller nicht gesagt werden, wenn auch dieser Ausdruck der deutschen Sprache vollkommen einverleibt und so gang und gäbe ist, dass man, ausser der Redeweise: »ein Liedchen trillern«, schon das Erzittern der Stimme beim Singen altersschwacher Personen durch »Triller« bezeichnet, wie auch anderseits der nicht theoretisch gebildete Musikfreund fast jeder bemerkbaren Verzierung eines melodischen Haupttons kurzweg den Namen »Triller« beilegt.

Wird nun in Fremdwörterbüchern *Trillo* oder Triller durch Laut-, Stimm- oder Tonbeber verdeutscht, so wäre, wenn auch mit dieser Wortübersetzung keine eigentliche Begriffsangabe verbunden ist, aber doch anzunehmen, dass *Trillo* (von dem ital. *trillare*: schütteln, erzittern, beben etc. abgeleitet) ursprünglich eine gewisse Tonbebung, nämlich das (*Tremolo*) *Vibrato* bezeichnet, wie sich weiter unten bezüglich der Entstehung des Trillers ergeben wird.

Bezüglich des in einigen Lehrbüchern irrthümlich angegebenen Unterschiedes zwischen *Trillo* (als des Trillers mit grosser Secunde, daher der grosse) und *Trillero* (als des Trillers mit kleiner Secunde, daher der kleine Triller genannt), folgt hier eine, jenen Irrthum berichtigende Schriftstelle aus Leop. Mozart's »gründlicher Violinschule« etc.

»Der Triller ist eine ordentliche und angenehme Abwechslung zweier, nächster Töne, die um einen ganzen oder halben Ton von einander abstehn. Der Triller ist hauptsächlich zweierlei, nämlich: der mit der grossen und der mit der kleinen Secunde. Und diejenigen irren sich, die das Anschlagen der kleinen Secunde mit dem Worte *Trillero* von dem Anschlagen der grossen Secunde, als dem *Trillo*, unterscheiden wollen, da doch *Trillero* nur einen kurzen Triller, *Trillo* aber allemal einen Triller anzeiget, er sei vom ganzen oder halben Ton gemacht. Der Triller mit der grossen Secunde formirt, wird der ganztönige, und der mit der kleinen Secunde, der halbtönige genannt.«

Der Triller wird in den Compositionen durch + (über oder unter der Note), ∼, ∼∼ oder *tr* angedeutet vorgefunden.

1) Das wiederholte, schnelle und gleichmässige Abwechseln zweier Töne, welche eine übermässige Secunde, z. B. c—dis, eine Terz, z. B. c—es, c—e, eine Quart etc. bilden, nennt man *Tremolo*. In jetzigen Compositionen für Clavier, Geige etc. bezeichnet dies Wort, abgekürzt: *Trem.*, über einem Accord gedachtes Abwechseln der Accordtöne oder deren schnelles Wiederholen (das Accord-Rauschen).

Gebrauchten auch noch z. B. Händel, Seb. Bach, Haydn etc. in ihren Werken früherer Periode zur Andeutung des Trillers ~ oder ~~, so haben sie doch dafür späterhin immer nur *tr* angewendet.

(Marpurg:) »Zur Bezeichnung des Trillers bedient man sich entweder der beiden Buchstaben *tr* oder eines einfachen Kreuzes (+), oder eines ~~ oder ~. Diese letztern Buchstaben sind, als die schicklichsten, am gebräuchlichsten, und da ist es einerlei, ob ein ~~ oder ein ~ genommen wird. Denn dass Einige einen längern Triller mit einem ~~, einen kurzen mit einem ~ schreiben wollen, ist eine Subtilität.«

»Der Triller ist ohne Zweifel die schwerste Manier« etc. So lautet es fast in allen Lehrbüchern; aber daneben ist weiter nicht gesagt, worin eigentlich die Schwierigkeit bestehe. Wenn z. B. in den 6 Sonatinen von M. Clementi, die den Anfängern im Clavierspiel empfohlen sind, der Triller vielfach vorkommt, so muss er doch auch von den Anfängern gelernt und ausgeführt werden können, und daher nicht schwerer als die übrigen V.-Manieren sein.

Meines Bedünkens aber ist obiger Ausspruch folgendermaassen zu vervollständigen und zu erläutern: Der Triller ist bezüglich seines Anfangens und Endigens, und in Betreff des Zeitmaasses oder des Werths derjenigen Note, auf welcher er angebracht werden soll, die schwerste der V.-Manieren, und wenn auch selbst das Trillern auf Instrumenten bald zu erlernen ist und keine erheblichen Schwierigkeiten macht, so wird es der menschlichen Kehle nur erst nach vorangegangenen vielfachen und oft nur durch die angestrengtesten Uebungen möglich, das Trillern schnell und wohltönend hervorzubringen.

Jeder Kunstliebende wird dem beipflichten, was E. Bach in seinem »Versuch« sagt: »Die Triller beleben den Gesang und sind also unentbehrlich« etc., und eingestehen, dass ein vollkommen gut ausgeführter Triller nicht nur wohllautend ist, sondern, von einer klangvollen Stimme gut vorgetragen, einen unbeschreiblich wohlthuenden Reiz auf das Gehör ausübt, wie auch, wegen Tonwiederholung und Tonbelebung, ein guter Triller auf dem Pianoforte (welches, verglichen mit Streich- und Blasinstrumenten, in der Klangdauer zurücksteht), immer gern gehört wird, namentlich da auf dem Pianoforte der Ton einer langen Note oft nicht wirksam genug beibehalten, oft gar nicht schicklicher wiederholt werden kann, als eben durch den Triller.

Dass aber die Triller »unentbehrlich« sind, dies erscheint, ungeachtet des durch sie erreichten Wohllauts, nicht blos Dilet-

tanten, sondern auch Vielen, welchen die Tonkunst Beruf ist, nicht gerechtfertigt. So erklärt es sich, dass es als Merkwürdigkeit betrachtet wird, wenn man von einer Sängerin oder wohl gar von einem Sänger heut einen schönen Triller hört.

Da klingt es denn wie ein Märchen, dass man in früherer Zeit die Fähigkeit der Concert-Spieler und folglich auch die der Concert- oder Bühnen-Sänger und -Sängerinnen nach ihrer Fertigkeit im Trillern will beurtheilt haben.

(Marpurg:) »Ich habe bemerkt, dass die Fähigkeit eines Spielers von dem Haufen in Frankreich insgemein nach seiner Fertigkeit im Trillern entschieden wird, so wie man in Deutschland dieselbe nach der Geschwindigkeit einer Hand in laufenden und rauschenden Figuren zu beurtheilen pflegt, als wenn das Eine oder das Andere allein einen vortrefflichen Ausüber der Kunst ausmachte und als wenn nicht alle beide Stücke in gleichem Grade erfordert würden, indem man wirklich vom Ausüben Profession machen will; und wie Mancher hat vielleicht alle beide in seiner Gewalt und weiss sie doch nicht vernünftig anzuwenden, da ein Anderer mit einer mittelmässigen Fertigkeit einem wahren Kenner ungleich mehr Genugthuung verschafft.«

Da die Befähigung zu der jederzeit exacten Ausführung der verschiedenen Arten von Trillern nur durch ein gründliches Musikstudium und eine beharrliche Uebung erreicht werden kann, so ist es durchaus nicht zuviel gesagt, wenn man nicht nur Sänger und Spieler, sondern auch Componisten, Lehrer der Musik etc. danach wird beurtheilen können und müssen, was sie in der Triller-Ausführung oder überhaupt in der Angabe der Formirung der verschiedenen Triller leisten.

Wie schon im 6. Abschnitt bemerkt, wird der Doppelschlag von »Stümpern« als Lückenbüsser für den Triller gebraucht, und zwar in den nicht zu umgehenden Fällen, wenn sie sonst auch über diese und jene mit *tr* bezeichneten Stellen, wo das Fehlen des vorgeschriebenen Trillers nicht so fühlbar ist, hinweggekommen sein sollten. Weiss sich nun auch die Ungeschicktheit Rath und zwar genau wie der Fuchs in der Fabel, welcher von den Trauben, die er nicht erreichen konnte, sagte: sie sind sauer!, so ist doch die Verlegenheit vorhin bezeichneter »Ausüber« namentlich von Clavier-Musik grenzenlos, wenn sie ein beliebtes Musikstück zu spielen unternehmen, worin ein anhaltender, durch mehrere Tacte gehender oder ein accompagnirender Triller (s. diesen) vorkommt, obgleich dagegen jedem gründlich Unterrichteten, ja selbst dem wohlgeschulten Anfänger im Pianofortespiel, die Ausführung gedachten Musikstücks gelingt, im Fall es die physischen Kräfte desselben, z. B. Fingerspannungen und Fingerkräfte, nur gestatten.

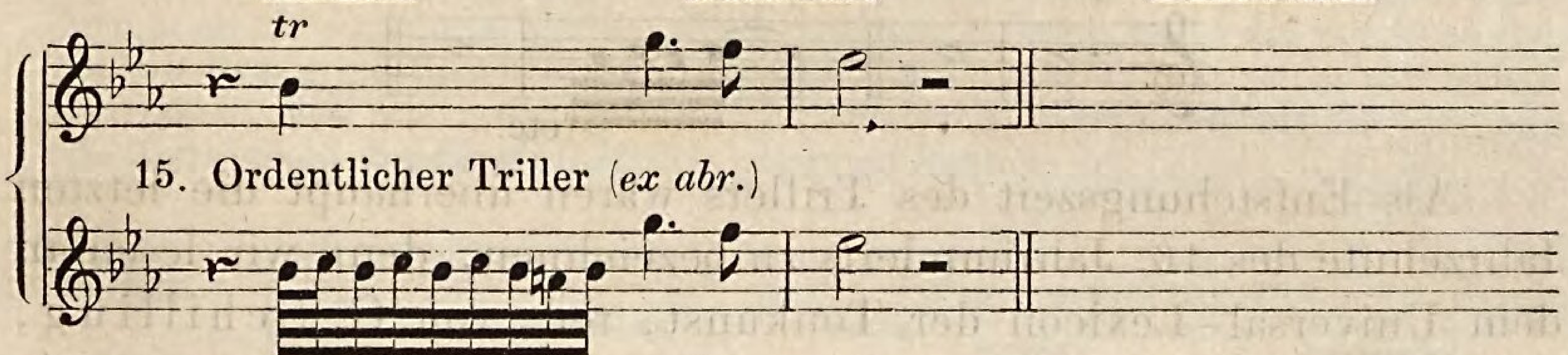
Es steht fest, dass wie der Doppelschlag so auch der Triller unentbehrlich ist; beide reichen sich zu gegenseitigen Dienstleistungen die Hand. — Denn hätten unsere oft genannten grossen Tonsetzer den Triller für eine unschöne Verzierung befunden, so würden sie ihn in ihren Werken nicht angewendet haben. Gedachte Meister haben aber die Unentbehrlichkeit des Trillers durch recht häufige Anwendung desselben bezeugt, und da sie ja nicht für eine abgeschlossene Zeit, sondern für alle Zeiten schufen, so geht hieraus hervor, dass auch der Triller unentbehrlich bleiben wird.

»Der Triller ist die tonbelebendste, wirksamste und somit die schönste und prächtigste der V.-Manieren«, so lautet es in den betreffenden Lehrbüchern z. B. von E. Bach, Marpurg etc., und ich will versuchen, diesen Ausspruch, statt durch Worte, durch ein Notenbeispiel anschaulich zu machen; ich wähle hiezu die jetzt gewöhnliche (moderne) Schlussformel — *sine qua non* — mit den in vorigen Abschnitten erläuterten und hier dem ordentlichen (oder langen) Triller gegenübergestellten V.-Manieren. Z. B.









(E. Bach:) »Ehedem brauchte man die Triller nicht leicht eher, als nach einem Vorhalte, wie bei *a*), oder bei Wiederholung der vorigen Note, wie bei *b*).«

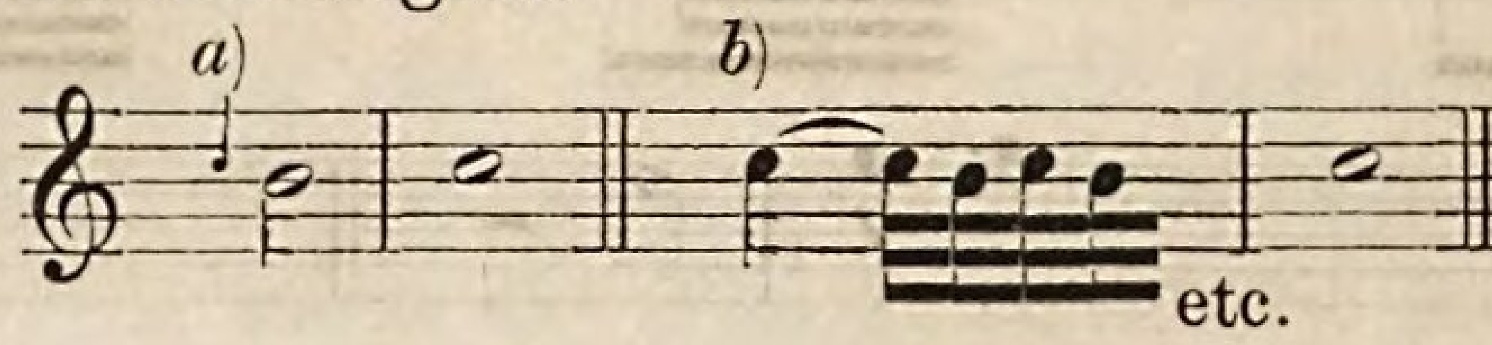


Vorstehende Worte sind ausser ihrem zu Tage liegenden Inhalt in sofern noch bemerkenswerth, als die beiden V.-Manieren hier genannt sind, welche vielleicht zuerst im Musikvortrage im Gebrauch waren, und weil auch der Triller durch den Vorhalt entstanden ist oder aus Vorhalten besteht. So ist nämlich das frühe Vorhandensein des Vorhalts aus Tonstücken der Vorzeit ersichtlich; denn derselbe kam schon bei Entstehung des Discantus (des zweistimmigen Tonsatzes), wo an Ausschmückungen melodischer Hauptnoten eigentlich noch nicht gedacht wurde, in Anwendung. Und wenn ferner der Triller »ehedem nicht leicht eher gebraucht wurde, als nach einem Vorhalte«, so könnte man daraus entnehmen, dass dem Vorhalte, d. i. dem Elemente des Trillers zunächst auch keine andere, als der Triller angewendet worden wäre. Das weiter unten angeführte Beispiel von Caccini scheint zwar für diese Behauptung zu sprechen, jedoch findet sich schon in Compositionen des

1) S. die *Ribattuta.*

Adam de la Hale, als des berühmtesten Componisten des 13. Jahrhunderts, die hier weiter unten oft in Betracht genommene Figur des Doppelschlags vor, worauf im 6. Abschnitt schon anmerkungsweise hingewiesen ist.

Es ist hinsichtlich der Entstehung des Trillers anzunehmen, dass, als später die Oper sich entwickelte und namentlich die Monodie oder der Einzel- oder Sologesang gebräuchlicher wurde, gewisse Ausschmückungsweisen jener Hauptnoten durch Solosänger eingeführt und allgemein wurden. Da also der Vorhalt von der Urzeit her in Gebrauch war, so lässt sich vermuthen, dass besonders vor einem Haupttonschluss, wie bei *a)*, dieser Vorhalt nun, wie bei *b)*, wiederholt angegeben wurde, um hiedurch eine gewisse Einförmigkeit etc. zu beseitigen.



Als Entstehungszeit des Trillers wären überhaupt die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zu bezeichnen; denn wir lesen in dem Universal-Lexicon der Tonkunst, red. von G. Schilling, dass der berühmte Sänger Giov. Lucca Conforti (1580 als Contr'altist in die päbstliche Kapelle zu Rom aufgenommen) der erste Sänger gewesen sein soll, welcher einen Triller singen konnte, und dass mehrere Schriftsteller dieses Sängers mit der grössten Achtung gedenken.

Es ist jedoch zu bezweifeln, ob genannter Sänger der Erste gewesen sei, der einen Triller gesungen habe, da in dem Werke: »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styls und den Anfängen der Oper« etc. von R. G. Kiesewetter, der 1601 herausgegebenen Gesanglehre des Guillo Caccini, genannt Romano, gedacht wird, in welcher dieser berühmte Sänger ausführlich angiebt, wie der Triller zu machen sei.

(Caccini:) »Wie mannigfaltig aber die Dinge sind, welche in der guten Singart ihren Platz haben und wegen ihrer grössern Annehmlichkeit auf gleiche Weise geschrieben, dennoch von einander ganz verschiedene Wirkungen hervorbringen, weswegen man sagt: Dieser oder Jener singe mit mehr oder weniger Grazie, will ich jetzt vor Allem zeigen, in welcher Art von mir das *Trillo* und das *Gruppo* beschrieben werden, und das Verfahren, nach welchem ich dieselben den Angehörigen meines Hauses beizubringen pflege; ferner alle sonstigen Mittel des Ausdrucks, damit keine von mir bemerkte Zierlichkeit unerklärt bleibe.

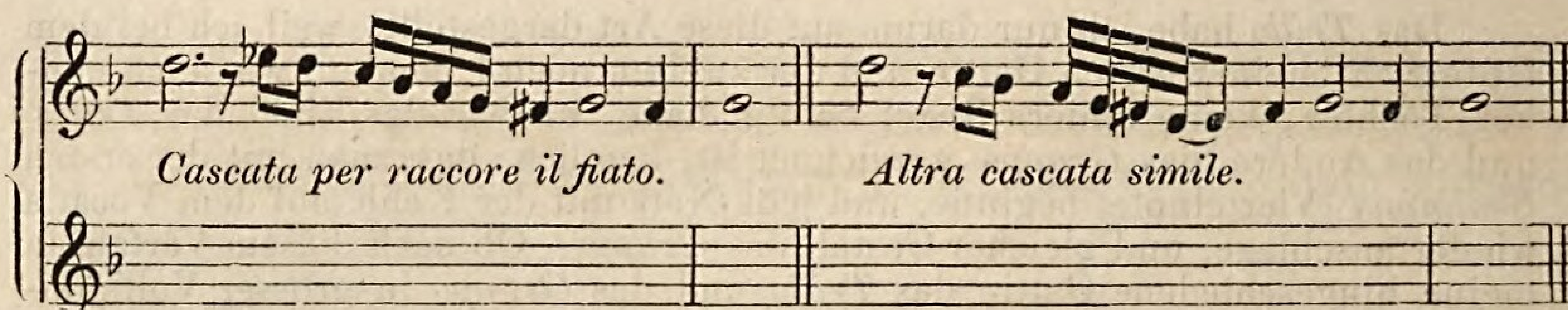


Das *Trillo* habe ich nur darum auf diese Art dargestellt, weil ich bei dem Unterricht meiner ersten Gattin und der zweiten noch lebenden, wie auch meiner Töchter, keine andere Regel befolgt habe, als wie das Eine (das *Trillo*) und das Andere (das *Gruppo*) gezeichnet ist, nämlich: dass man mit der ersten *Seminima* (Viertelnote) beginne, und jede Note mit der Kehle auf dem Vocal a wieder anschlage, und gleicher Gestalt das *Gruppo*. Ob nach diesem Verfahren meine hingeschiedene Gattin das *Trillo* und das *Gruppo* in grosser Vollkommenheit erlernt habe, lasse ich Jeden beurtheilen, der zu ihrer Zeit sie singen gehört; so wie ich auch Jedes Urtheile es überlasse, in welcher Vortrefflichkeit meine zweite, meine jetzt noch lebende Gattin dieselben ausführt: wenn auch die Erfahrung die beste Lehrerin ist, so kann ich mit einiger Zuversicht behaupten, dass es kein besseres Mittel giebt, diejenigen zu lehren, noch eine bessere Gestalt sie zu beschreiben, als diejenigen, in welcher ich das Eine oder das Andere dargestellt habe.

Das *Trillo* und das *Gruppo* sind eine nothwendige Stufe zu vielen andern hier beschriebenen Dingen und Wirkungen jener Annehmlichkeit, welche ein guter Gesang hervorbringt, und, wie schon gesagt, auf irgend eine andere Art beschrieben, würden sie einen ganz entgegengesetzten Eindruck, als um den es sich hier handelt, hervorbringen.

Ich werde nunmehr zeigen, wie man nicht nur diese anwenden kann, sondern auch die sonstigen Zierden des Gesanges erklären, und zwar auf beiderlei Art mit Noten gleicher Geltung, auf dass man erkenne, was ich schon früher wiederholt, dass man aus gegenwärtiger Anleitung, verbunden mit der Uebung, alle Zierlichkeit der Singkunst sich aneignen kann.«





(Derselbe mit Athemwiederholung.) (Ein anderer, ähnlicher Schlussfall.)

(Kiesewetter:) »Das von Caccini beschriebene *Trillo* war also ganz etwas Anderes, als unser Triller; gewiss aber nicht, was es auf den ersten Blick erscheinen könnte, nämlich ein sog. Bockstriller. Auch muss es mehr gewesen sein, als ein blosses *Tremolo*, glaublich also ein sog. *Vibrato*, welches in einer bedeutend zunehmenden Geschwindigkeit nur von einer darauf sehr geübten Kehle ausgeführt worden sein konnte. Darum, dass man es so selten zu hören bekam, mag es aus der Mode gekommen sein. Gewiss verlohnte es der Mühe, diese jetzt überall durch ihre Neuheit effectuirende Zierde wieder aufleben zu lassen. Vielleicht ist es in der italienischen Schule noch nicht völlig in Vergessenheit gerathen.«

Unter der Ueberschrift: »Eigentliche Monodie, als solche erfunden, nicht aus dem Contrapunkt hervorgegangen«, werden in dem oben genannten Werk von Kiesewetter noch einige Gesangsätze aus Caccini's »*Nuove musiche*« (Venedig 1601) vorgefunden, auf welche Caccini bei seiner Erklärung der Singkunst sich beruft, nämlich:

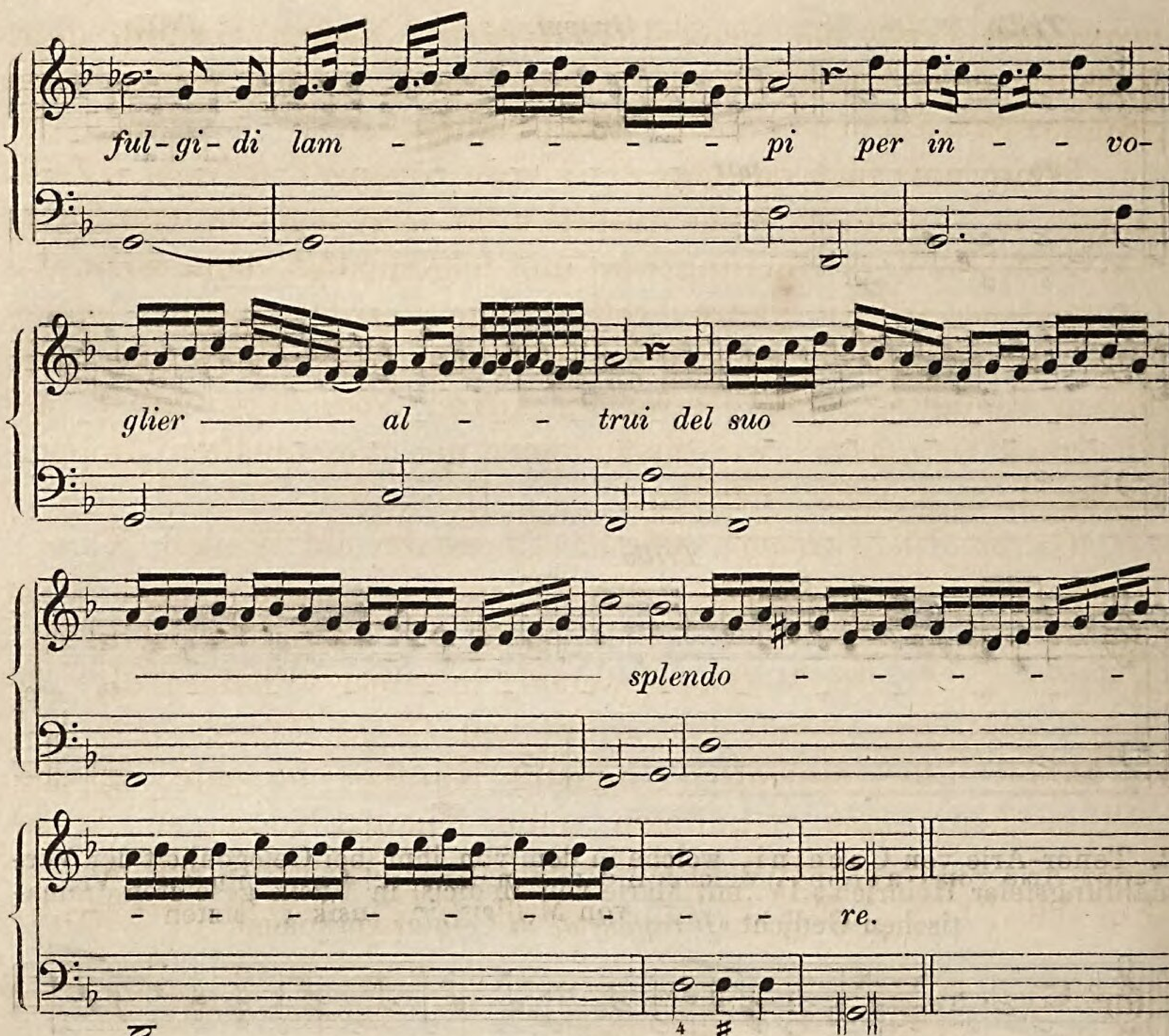
1. Arien-Beispiele.





2. Tenor-Arie von Caccini, welche in dem von ihm (bei Gelegenheit der Vermählungsfeier Heinrich's IV. mit Marie von Medicis) in Musik gesetzten dramatischen Gedicht »*Il rapimente di Cefalo*« vorkommt.





Wem nun von beiden vorhin genannten Sängern die Ehre zuzusprechen ist, den vermeintlichen Triller zuerst angewendet zu haben, bleibt dahingestellt; vielleicht aber haben Beide von einem Dritten diese Gesang-Verzierungsart gelernt und dieselbe für ihre Erfindung ausgegeben.[1] Dieses zu untersuchen, ist nutzlos; denn jedenfalls käme man nur wieder auf die beiden von Caccini beschriebenen V.-Manieren, welche sich bis auf den heutigen Tag im Musikvortrage erhalten haben, wenn auch unter andern oder vertauschten Namen, nämlich *Vibrato* (Bebung) für *Trillo*, und Triller für *Gruppo*, und welche »unentbehrlich« (s. weiter oben) bleiben werden. Es ist leicht anzunehmen, dass die von Caccini angegebene Verwendungsart des *Trillo* auch von andern Sängern nachgeahmt, aber beliebig verändert wurde, weil dieselbe durch keine besondere Regel festgestellt war, wodurch wahrscheinlich Veranlassung z. B. zu Vorschlägen etc. gegeben worden ist.[2] So kam es vielleicht, dass nun für das vielfach veränderte und somit unkenntlich

1) In dem 12stimm. *Stabat mater* von Palestrina (1524—1594) steht über mehreren Noten *tr*. —
2) Wie sich weiter unten ergiebt, so kommen beim Triller fast alle wesentlichen, einfachen V.-Manieren vor.

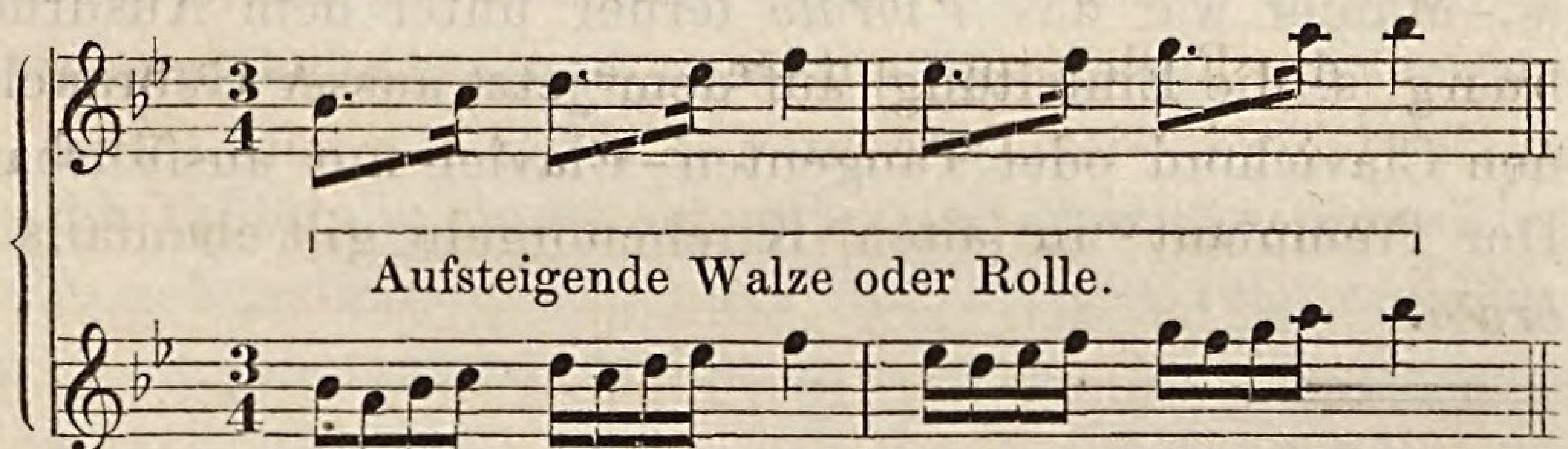
gewordene *Trillo* das geregeltere *Gruppo*, dessen Formirungsart überdies leicht einzusehen war, angewendet worden ist, und den gangbar gewordenen Namen *Trillo* erhalten hat.

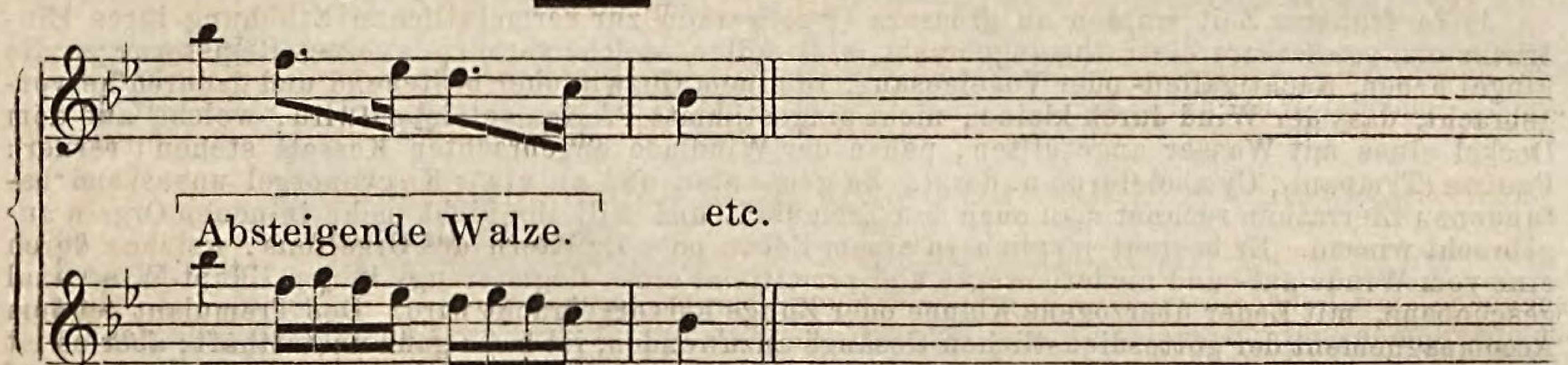
Wenn nun auch das Caccini'sche *Gruppo* den Namen *Trillo* erhielt, so ist dennoch jener Ausdruck bis jetzt noch im Gebrauch, und zwar im Verkleinerungswort und folgerichtig; denn wenn das *Gruppo* sich auf die ganze, vollständige Verzierung einer langen Note bezieht, so eignet sich wohl für das verkürzte *Gruppo* oder dessen Endigungsformel, etwa auf kurzer Note angewendet, der Ausdruck *Gruppetto*, wie die Italiener den (geschnellten) Doppelschlag (s. 6. Abschn.) nennen.

Gruppo ist in *Groppo* (wörtlich übersetzt: ein Winkel, Klump, Knoten etc.) übergegangen, mit welchem letztern ältere Theoretiker eine Noten-Gruppe oder -Figur, z. B. die Walze oder Rolle etc., bezeichnen. Leop. Mozart, welcher in seiner »Violinschule« angiebt, dass *Groppo* von dem englischen *Grape* (*Cluster of grape:* die Weintraube), altdeutsch: Kluster, Klunker etc., oder von dem italienischen *groppare:* knüpfen, daher Knopf, Knoten etc., abgeleitet ist, zeigt in dem folgenden Notenbeispiel, wo (nach der von ihm selbst beigefügten Ausführung) das *Groppo* angewendet wird.[1]

Schreibart.

Ausführung.





Das auf langer Note angewendete Caccini'sche *Trillo*, zwar verständlich genug in Noten dargestellt, aber schwer auszuführen, ist unter dem Namen *Vibrato* beibehalten worden. Dies *Vibrato*,

1) Wie z. B. die Solo-Sänger in italienischen Opern und bei öffentlichen Aufführungen niemals die einfachen Noten, besonders der Haupt-Final-Cadenz in Arien etc. (s. Rossini etc.) singen, sondern, nach Absicht des Componisten, mit Passagen, Trillern etc. verzieren, so machten die Componisten früherer Zeit solche Anforderung und in gleichem Fall nicht nur an die Concert-Spieler, sondern überliessen überhaupt die Anwendung sämmtlicher V.-Manieren der Einsicht etc. der Musik-Ausübenden (s. 2. Abschn.). Jedoch finden beliebige Zusätze gedachter Art z. B. in Werken von Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven etc. nicht statt, auch sind überdies die Verzierungen, welche Jene für nöthig erachtet haben, von ihnen selbst ausgeschrieben oder angedeutet.

das Erzittern, Erbeben des (auf's Höchste verstärkten) Tones, wenden kunstfertige Sänger auch jetzt noch in geeigneten Fällen als ein Mittel von besonderer Wirkung an. Auch soll angeblich von der berühmten Catalani das *Vibrato* »zu einer reizenden Flatterfigur« (s. Schwärmer) benutzt worden sein, nämlich:

Allegretto.



Ebenfalls hört man dasselbe oft zum Ueberdruss von Violin- und Violoncello-Spielern, welche es durch ein gewisses Hin- und Herbewegen (Schütteln) des fest auf die Saite gedrückten Fingers, ohne dass dabei der Ton erhöht oder erniedrigt wird, hervorbringen. Leop. Mozart gedenkt in seiner »Violinschule« dieser »Auszierung« unter dem Namen *Tremolo*, und meint, dass dieselbe nicht immer gleich schnell gemacht werden müsste.

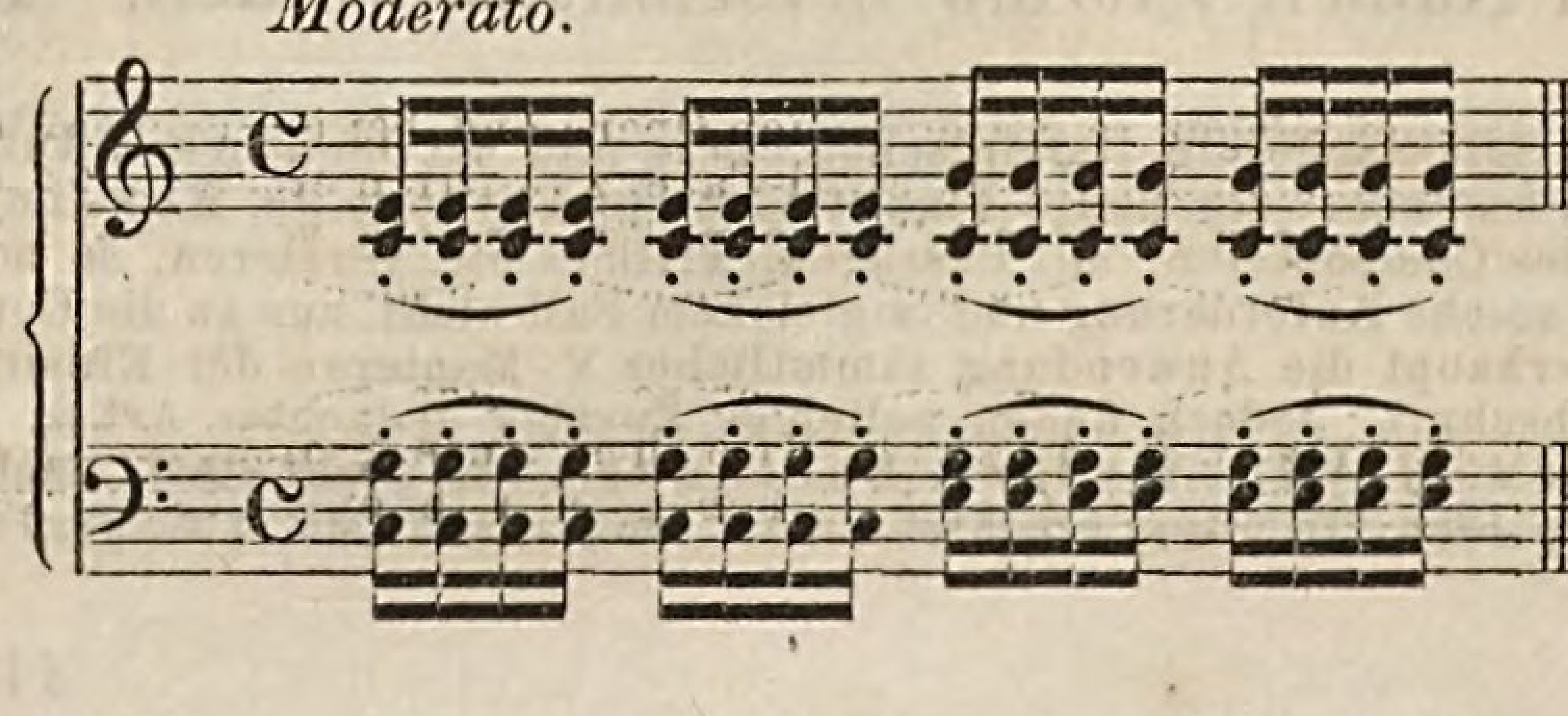
Ausser der bekannten Manier des Zungenstosses oder Zungenschlags wird das *Vibrato* auch auf einigen Blas-Instrumenten hervorgebracht.

Als eine sehr häufig angewandte und als wesentlich betrachtete V.-Manier war das *Vibrato* ferner unter dem Ausdruck die Bebung (s. die Einleitung) auf dem jetzt ausser Gebrauch gekommenen Clavichord oder Tangenten-Clavier nur ausführbar, bekannt. Der Tremulant [1] in (alten) Kirchenorgeln gilt ebenfalls als ein *Vibrato.*

1) In früherer Zeit wurden an grössern Orgelwerken zur vermeintlichen Erhöhung ihres Eindrucks etc. sonderbare Zierrathe angebracht, z. B. Adler, welche vermittelst eines Registerzuges die Flügel heben, Nachtigallen- oder Vogelgesang, in einem Gezwitscher bestehend und dadurch hervorgebracht, dass der Wind durch kleine, nicht eingestimmte Pfeifen getrieben wird, welche auf dem Deckel eines mit Wasser angefüllten, neben der Windlade angebrachten Kessels stehen; ferner: Pauken (Tympani), Cymbelsterne u. dergl. Zu genannten und an einer Kirchenorgel unpassend befundenen Zierrathen rechnet man auch den Tremulant und will ihn nicht mehr in neuen Orgeln angebracht wissen. Er besteht nämlich in einem Beben oder Erzittern des Orgeltons, welches durch eine vom Winde auf- und niederbewegte und vermittelst eines Registerzugs in den Haupt-Windcanal geschobene, mit Leder überzogene Klappe oder Zunge hervorgebracht wird. Den Tremulant bei dem Accompagnement der gottesdienstlichen Gesänge anzuwenden, ist zwar ganz unstatthaft; aber es ist nicht in Abrede zu stellen, dass derselbe wegen seiner regelmässigen Schläge (4 bis 6 derselben auf ein Viertel im gemässigten Zeitmaass gerechnet) in Orgel-Concertsätzen, im Nachspiel bei Trauerfeierlichkeiten u. dergl., von nicht übler Wirkung ist.

Auf dem Pianoforte lässt sich der Tremulant durch wiederholte und getragene Accorde nachahmen, nämlich so:

Moderato.



Das von Caccini angegebene *Gruppo* wird ohne Bedenken als der Ursprung derjenigen V.-Manier zu betrachten sein, welche unter dem Namen Triller im Musikvortrage angewendet wird; es entspricht der zu Anfang dieses Abschnittes gegebenen Erklärung des Trillers vollkommen, und namentlich hat das *Gruppo* in der Tenor-Arie von Caccini vollständig das Gepräge des ordentlichen Trillers.

Meine Arbeit wäre nun leicht gethan, wenn ich, auf die angegebene Ursprünglichkeit mich stützend, jetzt nur noch die verschiedenen Arten der Triller zu besprechen hätte; allein es handelt sich zuvor noch um etwas Wichtiges, und zwar um die Frage:

»Wie muss das Trillern im Triller geschehen?«

Diese Frage scheint überflüssig, indem in dem gegebenen Notenbeispiel des Caccini'schen *Gruppo*, als des ursprünglichen Trillers, das Trillern von oben geschieht, so dass der Hülfston auf den Niederschlag fällt. Angenommen: man wäre hievon aber mit der Zeit abgekommen, hätte die Trillerformirung geändert, und das Trillern im Triller geschähe nun von unten, so dass der Hauptton auf den Niederschlag fiele; es herrschte nun eine andere Weise des Trillerns, d. h. eine Verirrung hätte sich durch Miss- und Unverstand rücksichtlich des Trillers in der Musik eingeschlichen, was nun?

In sofern das Trillern in einem schnellen und gleichmässigen Abwechseln zweier nebeneinander liegender Töne besteht, (von welchen der eine Ton als angenommener Hauptton und der andere als sein Hülfston zu betrachten ist), so wird durch die Notenzusammenstellung bei *a)* sowohl als auch durch die bei *b)* ein Trillern dargestellt.

a) Moderato. *b)*



Es handelt sich hier bei Aufstellung jener Frage aber darum, zu begründen und festzustellen, ob bei der wesentlichen V.-Manier, unter dem Namen »der Triller« bekannt, das Trillern nach der Eintheilung oben bei *a)*, wo der Triller-Hauptton, oder wie bei *b)*, wo der Triller-Hülfston auf den Niederschlag oder guten Tacttheil fällt, geschehen muss.

Der Kunstfreund wird hier meine Sorgfalt in Erörterung gedachter Frage überflüssig finden; denn von seinem natürlichen Gefühl geleitet, meint er, dass die Schläge des Trillers gar nicht anders gemacht werden können, als nach der oben bei *b)* angegebenen

Eintheilung, und dass sie so und nicht anders in den Trillern, welche in anerkannten Meisterwerken vorkommen, und zwar nach Anlage und Verhältniss der Trillernoten zu den Nebennoten, namentlich des Triller-Nachschlags etc., gemacht werden müssen, indem Jener an dem Grundsatze festhält, dass diejenigen Künstler, welche für alle Zeiten geschaffen haben, und deren Werke den Anforderungen des guten Geschmacks vollkommen entsprechen, bei ihrem Schaffen sich genau an die Natur gehalten haben, wie überhaupt die Grundkenntniss (Theorie) der Kunst nichts Anderes sein kann, als das System derjenigen Regeln, welche durch genaue Beachtung aus der Natur abgeleitet sind.

Doch weder der Hinweis auf das *Gruppo* des Caccini, als den Ursprung des Trillers, noch das Urtheil des Kunstfreundes können die Mehrzahl von ihrer verkehrten Ansicht des Trillerns im Triller, wie oben bei *a*), d. i. von unten, abbringen.

Es ist hier nicht der Ort, alle falschen Ansichten, welche in der Ausübung der Tonkunst an den Tag gelegt werden, anzuführen.

Nach dem Ausspruch eines Musikers: »Ein Jeder macht's, wie er will und für gut befindet!« trägt Mancher theils aus Unwissenheit, theils aus Anmaassung zu der babylonischen Verwirrung bei. Man beschuldigt gewisse Gelehrten-Innungen (Facultäten) eines ewigen Streites wegen Lehrmeinungen, Begriffsentwicklungen etc., bei welchem es lediglich auf erschöpfendes Wissen, und nicht auf nachgewiesene Ursprünglichkeit und noch weniger auf Gefühl ankommt, wie in der Musik; allein der Streit unter Musikern, welche wegen einer nothwendigen Uebereinstimmung bei ihrem etwaigen Zusammenwirken die feststehenden und natürlichen Formen z. B. der V.-Manieren unverändert beizubehalten haben, bringt nicht minder arge Wirkungen hervor, als der z. B. unter Nationalitäten, Religionsparteien, etc.

Zu solchen Streitigkeiten unter den Musikern giebt nun auch der Triller viele Veranlassung, wie sich leicht daraus entnehmen lässt, dass z. B. der eine oder der andere Lehrer des Clavier- oder Geigenspiels etc. seine Schüler lehrt, den Triller immer nur von unten, d. i. wie oben bei *a*), auszuführen, — »weil er im Gesange von oben, wie oben bei *b*), gemacht werden muss«, und dass dieser und jener Gesanglehrer seine Schüler dazu anhält, im Triller immer nur von unten zu trillern, — »weil die Pianisten etc. von oben zu trillern haben«,[1] etc.

1) Lexicon der Tonkunst, red. von G. Schilling, Seite 687 heisst es z. B.: »Im Triller geschieht das Trillern gewöhnlich von oben; indessen trillern auch Einige von unten, ohne dass man ihnen geradezu eine Unrichtigkeit vorwerfen könnte«.

Wie man nämlich einen Doppelschlag von oben und einen solchen von unten anwendet, je nachdem sich der eine oder andere gerade dazu eignet, so glaubt man auch, solche Wechselwahl bei Formirung des Trillers treffen zu können.

Es ist kaum glaublich, dass die Befürwortung dieses gedachten Entweder — Oder sogar von Verfassern neuerer Sing- und Clavierschulen, theils aus nichtgenommener, gründlicher Einsicht, theils aus Nichtbeachtung oder Nichtanerkennung der Werke der grössten Componisten der deutschen sowohl als auch der italienischen und französischen Nation, und besonders der den Vortrag gedachter Werke erläuternden Lehrbücher, (z. B. »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen etc.« von E. Bach etc.) geschehen ist. Da bereits aber in den vorhergegangenen Abschnitten bedeutende Fälschungen gerügt worden sind, so ist das Misstrauen in die Angaben über Trillerbildung, welche bezeichnete Schulen enthalten, schon von vorn herein gerechtfertigt.

Nur einzig und allein die Oberflächlichkeit, mit welcher oft in jetziger Zeit das Musikstudium getrieben wird, und welche als die Veranlassung zu gerechten Klagen über die Seichtigkeit der jetzigen Musik zu betrachten ist, hat jenen Missverstand hinsichtlich des Trillers hervorgerufen, und die Ausdrücke: der Triller mit dem Zusatz von unten und der Triller mit dem Zusatz von oben (s. weiter unten), bei welchen Triller-Arten, ungeachtet jener Beiwörter, der Triller-Hülfston jedoch immer nur auf den Niederschlag fällt, kurzweg abzukürzen und daraus: der Triller von unten, wo das Trillern wie oben bei *a*), und der Triller von oben, wo das Trillern wie oben bei *b*) stattfände, zu machen.

Mit Bezugnahme auf die oben angeführten Aeusserungen von Seiten mancher Clavier- und Gesanglehrer etc. wird man es dem Musikfreund oder dem mit dem Wesen der V.-Manieren nicht vertrauten Musiker zu Gute halten, wenn solche Personen das jetziger Zeit im Triller verwendete Trillern von unten als eine neu aufgebrachte Mode ansehen, indem sie vielleicht meinen: man habe das Trillern von oben im Triller unbequem, fade und wohl gar unrichtig befunden etc.

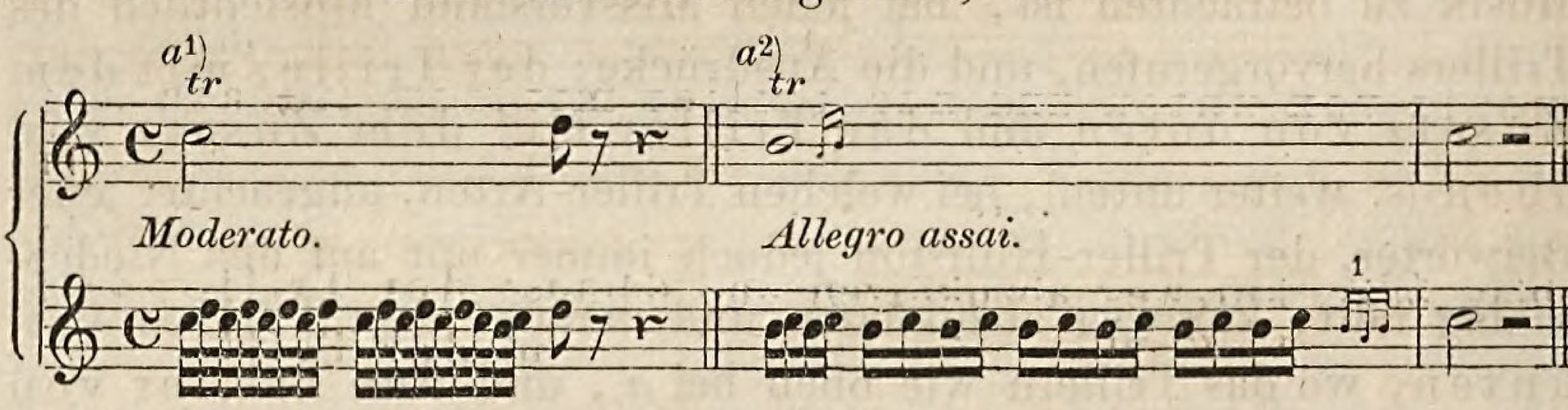
Aber wie von einem Oben und von einem Unten irgend eines Gegenstandes die Rede sein kann, und überhaupt das ganze Sein in Gegensätzen besteht; wie z. B. Licht und Schatten; Tag und Nacht etc. sich gegenüberstehen: so steht auch in demselben Sinne das Trillern von oben dem Trillern von unten gegenüber. Nach ihrer

Verschiedenheit bringen genannte Dinge verschiedene Wirkungen hervor, und können daher nicht gleichem Zweck entsprechen.

Zur Beantwortung der Frage: Wie muss das Trillern im Triller geschehen? dient zuvörderst folgende Bemerkung.

Der Triller, rücksichtlich der geordneten Folge seiner Tontheile, kann in der alt-italienischen Musik nur in der Art des Caccini'schen *Gruppo* ausgeführt worden sein. Es gründet sich diese Behauptung darauf, dass die als Koryphäen bezeichneten Tonsetzer, die bekanntlich ihre Musikstudien nach den Grundsätzen der gedachten, mustergültigen Musik machten, den Triller, seiner Nebennoten wegen, auch immer nur so angewendet haben, dass darin von oben getrillert werden muss.

Die jetzigen Musikzustände Italiens sind aber der Art, dass ein begabter deutscher Tonkünstler seine Musikbildung nicht aus der neu-italienischen Musik schöpfen kann. — Aber trotzdem kann man die Grundsätze gedachter Musik, besonders in der Trillerformirung, befolgen, und den Triller so, wie bei *a*), d. i. von unten, wie auch in den neusten Sing- und Clavierschulen angegeben wird, und nicht wie bei *b*), d. i. von oben, den anerkannten Grundsätzen der alt-italienischen Musik gemäss, machen.





Bei dem ersten Anblick des Notenbeispiels in seiner Ausführung bei a^1) liesse sich leicht annehmen, dass, wie vergleichsweise ein Wort einer fremden Sprache anders ausgesprochen als geschrieben wird, hier ähnlich zu verfahren sei, und dass wegen der richtigen, natürlichen Eintheilung der Anfangston c, wie bei dem Triller *ex abrupto* (s. d.), verkürzt vorgetragen wird, damit der Nieder-

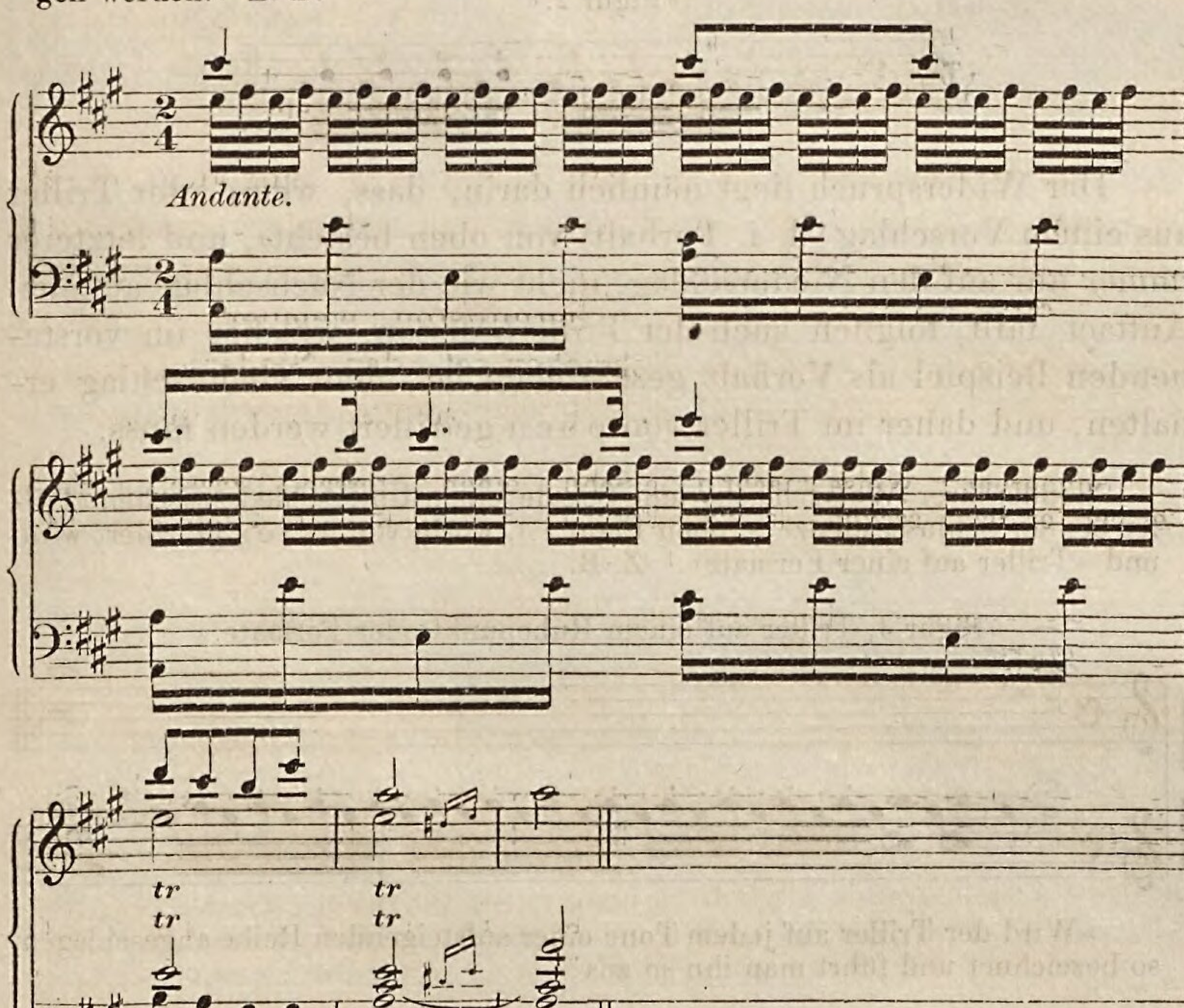
1) Von seinen »Beschützern« etc. der Triller mit der Triole genannt.

schlag wiederum auf die Hülfsnote d, wie oben in der Ausführung bei *b*[1]), fällt.

Es ist aber eine irrige Meinung, dass die Verfasser oben gedachter Schulen ihre Triller anders ausgeführt verlangten, als wie sie dieselben in Noten ausgeschrieben haben. Sie haben ohne Umstände uns ihre Triller (mit denen sie selbst nicht recht fertig werden) in dieser Gestalt aufgedrungen und es weiter nicht der Mühe werth gehalten, dabei anzugeben, (ob aus Unkenntniss oder Bequemlichkeit?), warum denn der Triller so und nicht anders, und wie derselbe auch in Bezug auf seinen Nachschlag gemacht werden muss.

Hauptsächlich aus diesen, wie noch aus vielen andern Gründen ist das gute Vorurtheil für genannte Schulen längst verschwunden. So sagt z. B. Fr. Kalkbrenner ausdrücklich in seiner Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen:

»Die Triller mit einem Thema[1] müssen so ausgeführt werden, dass die Noten des Themas immer mit der Hauptnote des Trillers zugleich angeschlagen werden.« Z. B.

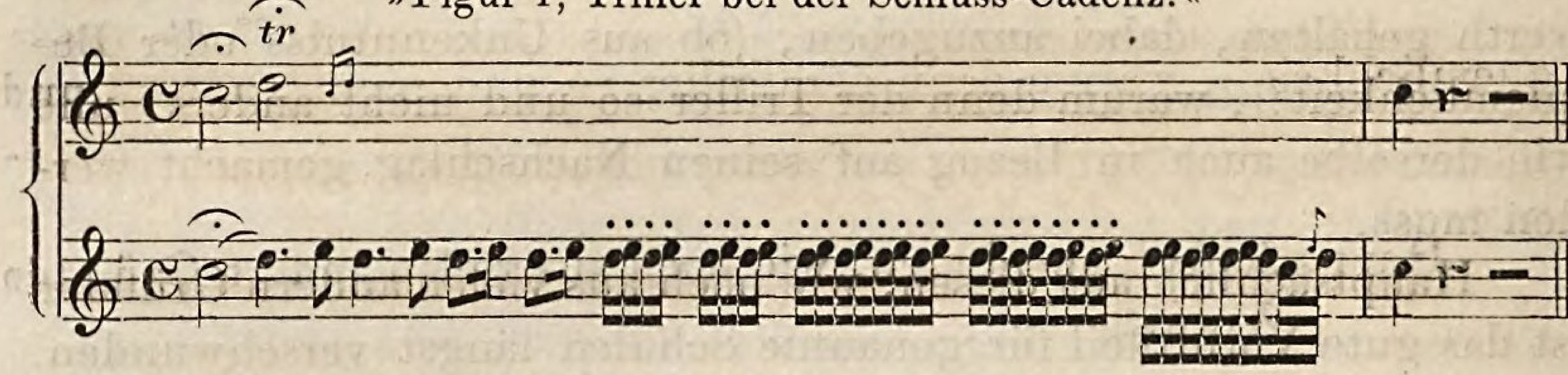


1) S. den accompagnirenden Triller.

Wie bei jedem Tonsatz ausser seiner Ausführbarkeit auch sein Wohlklang in Betracht kommt, so bleiben jene zu erfüllenden Bedingungen in Bezug auf den, in vorstehendem sog. Triller von unten anzubringenden Nachschlag sehr fraglich.

Die Singschule des Conservatoriums der Musik zu Paris stellt gedachten Triller so dar:

»Figur 1, Triller bei der Schluss-Cadenz.«



Sie widerspricht sich aber selbst, indem sie kurz zuvor angiebt:

»Das *Trillo* oder der Triller besteht aus einem Vorschlage von oben, den man trillern soll und den man abwechselnd mit derselben Note articulirt.« Z. B.

»Figur 2.«



Der Widerspruch liegt nämlich darin, dass, wenn »der Triller aus einem Vorschlag (d. i. Vorhalt) von oben besteht«, und letzterer immer nur auf den Niederschlag (nicht wie der Nachschlag auf den Auftact) fällt, folglich auch der Trillerhülfston, welcher im vorstehenden Beispiel als Vorhalt geschrieben ist, den Niederschlag erhalten, und daher im Triller von oben getrillert werden muss.

Sonderbarer Weise macht jene Schule einen Unterschied zwischen »Triller bei der Schlusscadenz« (s. oben Figur 1.), worin von unten getrillert wird, und »Triller auf einer Fermate«.[1] Z. B.

»Figur 3, Triller auf einem Ruhepunkt oder Fermate.«



»Wird der Triller auf jedem Tone einer aufsteigenden Reihe angeschlagen, so bezeichnet und führt man ihn so aus:«

1) Man sehe die hier weiter unten untereinandergestellten Trillerbeispiele, und zwar das letzte Notenbeispiel von E. Bach, und man wird eingestehen, dass die Angaben obiger Schule über Cadenz- und Fermatentriller von Seiten ihres Verfassers nur auf »Hörensagen« beruhen.

»Figur 4.«



»Andere Art der Ausführung.«



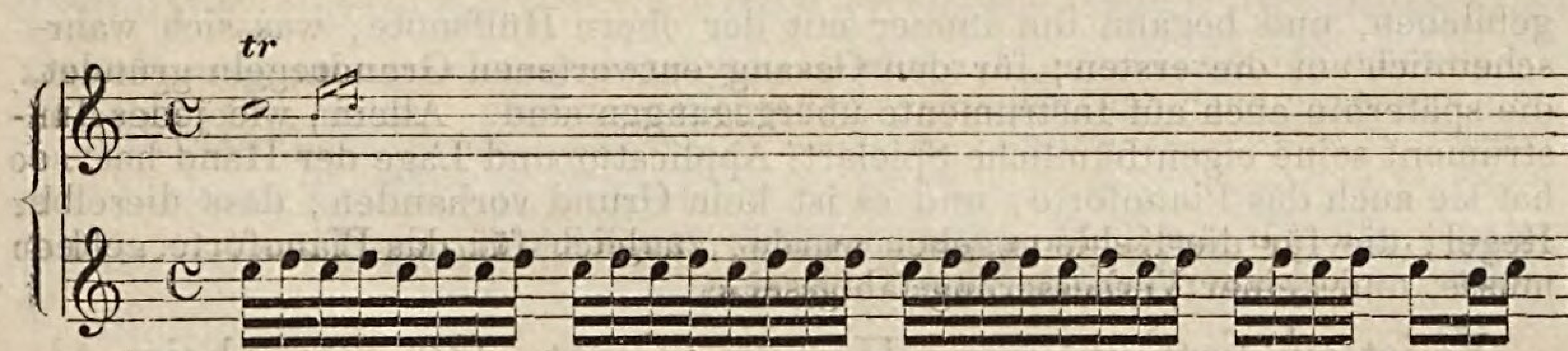
»Der Triller in folgender Stelle wird der Geltung der Noten gemäss ausgeführt.«

»Figur 5.« »oder auch so:«



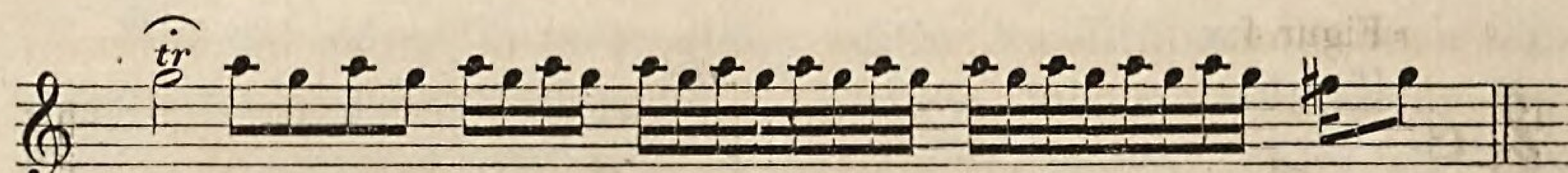
In der von H. F. Mannstein praktisch dargestellten grossen ital. Gesangschule des Bernacchi von Bologna[1] wird ferner in Folgendem Bezug auf den Triller genommen.

»Der Triller besteht darin, dass die Stimme zwei nebeneinander liegende Töne schnell, gleichmässig und abwechselnd wiederholt. Der erste Ton heisst Grundton und der zweite Hülfston.« Z. B.

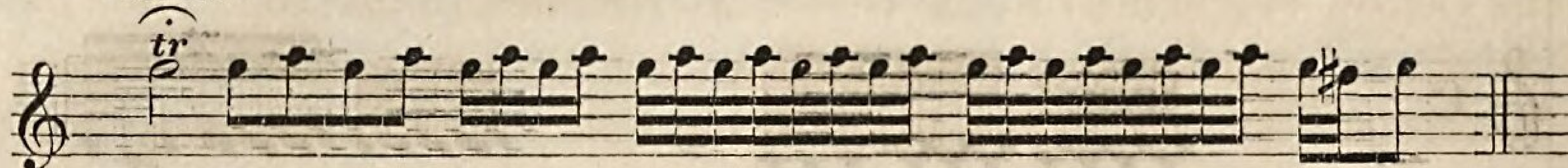


»Man sieht aus diesem Beispiel, dass er von der Hauptnote und nicht von der Hülfsnote ausgeht. — Die beiden Töne, die ihn ausmachen, müssen gleichen Zeitwerth haben und gleiche Stärke; tritt einer derselben stärker hervor, als der andere, so ist der Triller schon fehlerhaft. — Bei zunehmender Schnelligkeit des Trillers muss der Lehrer genau darauf merken, dass der Schüler niemals mit dem Hülfston anfange, wodurch eine musikalische Manier entstehen würde, welche, obwohl von den neuen Gesangschulen für Triller ausgegeben, dennoch keiner ist.« Z. B.

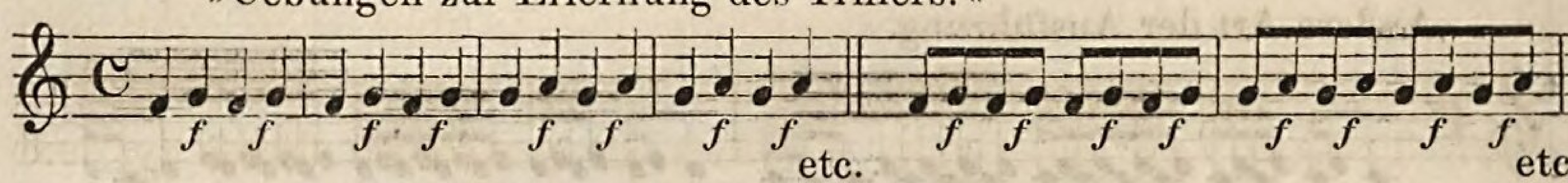
1) Ant. Bernacchi, von seinen Zeitgenossen »König der Sänger« genannt, wurde von Händel, welcher ihn nebst Graun sehr hochschätzte, 1730 mit nach London genommen. S. Lexicon der Tonkunst, red. von G. Schilling.



»statt:«



»Uebungen zur Erlernung des Trillers.«



»Der Schüler muss bei den Uebungen des Trillers in Vierteln und Achteln die Secunde (den Hülfston) jedesmal stärker als die Hauptnote articuliren.« etc.

Vorstehende Uebungen rechtfertigen die Klage der Musikbeflissenen, insbesondere der Sing-Schüler und -Schülerinnen, dass sie mit dem Triller, trotz ihres Fleisses und guten Willens, nicht zu Stande kämen.

In Betreff der Trillerdarstellung in den vielen, der Neuzeit angehörigen Clavierschulen mag noch, ausser der obengenannten von Kalkbrenner, z. B. der gerühmten und »sogar in's Spanische (!) übersetzten« von J. N. Hummel (1828) und deren von C. Czerny (1835) gedacht werden.

Wie schon in den vorangegangenen Abschnitten, so fehlt es auch in diesem Abschnitt nicht an Gelegenheit zu bemerken, wie flüchtig die letztern beiden Clavier-Schulen abgefasst sind, und dass sie auch über den Triller falsche Angaben enthalten.

(Hummel:) »Man ist hinsichtlich des Trillers bisher beim Alten stehen geblieben, und begann ihn immer mit der obern Hülfsnote, was sich wahrscheinlich auf die ersten, für den Gesang entworfenen Grundregeln gründet, die späterhin auch auf Instrumente übergegangen sind. Allein, wie jedes Instrument seine eigenthümliche Spielart, Applicatur und Lage der Hand hat, so hat sie auch das Pianoforte, und es ist kein Grund vorhanden, dass dieselbe Regel, die für die Kehle gegeben wurde, zugleich für das Pianoforte gelten müsse, und keiner Verbesserung fähig sei.«

Es ist ein Irrthum, wenn Hummel sagt, dass man »beim Alten stehen geblieben sei und den Triller immer mit der Hülfsnote begonnen habe«; denn wie z. B. von Marpurg im 8. Abschnitt angegeben ist, so »wurde (schon 1755), wider die Regel des Trillers, dieser sogleich mit der Hauptnote angefangen.« Dies bezieht sich zwar auf den Pralltriller; aber man kann mit Bestimmtheit annehmen, dass, wie bei diesem Pralltriller, man sich solche Freiheit[1]

1) S. den prallenden Doppelschlag (*ex abrupto* oder) der Neuzeit, auf welchen Türk (1789) hindeutet. Seb. Bach's Triller-Beispiele No. 13 u. 14 in seiner weiter unten angeführten »Explication« etc.

aus Gewöhnung etc. auch bei dem ordentlichen Triller in gewissen Fällen erlaubte, welchen man, um ihn mit dem kurz angegebenen Hauptton zu beginnen, mit kleiner Note angab, wie von Mozart, dem Lehrer Hummel's, in seiner 3. Variation über das Thema: *Une fièvre brûlante* etc. bei *a*) und an andern Orten, wie bei *b*), geschehen ist. Diesen Triller in solchem Fall mit dem Hauptton zu beginnen und letztern alsdann mit dem erstmaligen Hülfston zu gleichen Zeittheilen anzugeben, wie die Ausführung zeigt, ist also ganz in der Ordnung, da übrigens der Pralltriller, der allerkürzeste Triller, nur aus einer einmaligen Abwechslung zweier, nebeneinander liegender Töne besteht, von welchen der Hülfston in den Niederschlag mit eingerechnet wird, wie bei *c*).



Unsere grossen Tonsetzer, z. B. Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven etc., haben in ihren Compositionen allezeit einen gediegenen Geschmack auch hinsichtlich des Trillers bekundet, und zwar dadurch, dass sie, um ihn in unpassenden Fällen nicht unmittelbar mit dem Hülfstone beginnen zu lassen, ihn mit in den Zeitwerth der Trillernote und zu gleich schneller Bewegung der Trillertheile gerechneten Zusätzen versahen, ferner der Mannigfaltigkeit wegen und in geeigneten Fällen, anstatt der Zusätze, die Triller-Hauptnote oder einen Schlag der *Ribattuta* oder des vorausgeschickten Trillers (s. diesen) etc. dem Triller voranstellten u. dergl. mehr, wie sie daneben auch Sorge getragen haben, diese schöne V.-Manier tactvoll, in gehöriger Eintheilung, nicht gedrückt, gepoltert oder gerissen, sondern in edelster Weise herauszubringen.

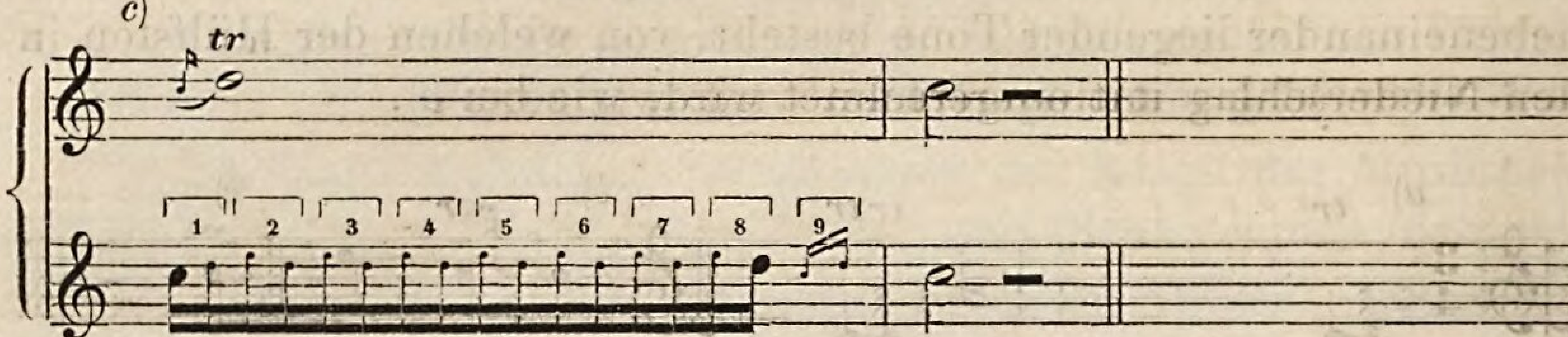
Jene hochbegabten Tonkünstler, deren Musikwerke noch immer die gleiche Anziehungskraft auf das musikliebende Publikum üben, vermochten nämlich aus natürlichen Gründen nicht das Trillern im Triller abzuändern, und mussten letzteres in der Weise, dass der Niederschlag auf den Hülfston des Trillers fällt, im Gesange sowohl wie auch auf dem Instrument gelten lassen, wenngleich die menschliche Kehle befähigt ist, eben so gut wie das Instrument, sowohl von unten als auch von oben zu trillern.

(Hummel:) »Der Triller fängt also im Allgemeinen mit der Hauptnote an und endigt sich auch stets mit derselben, wie bei *a*); soll er von oben oder von unten anfangen, so muss dieses durch ein Zusatznötchen von oben, wie bei *b*), oder von unten, wie bei *c*), bemerkt werden.«

a) *b*)



c)



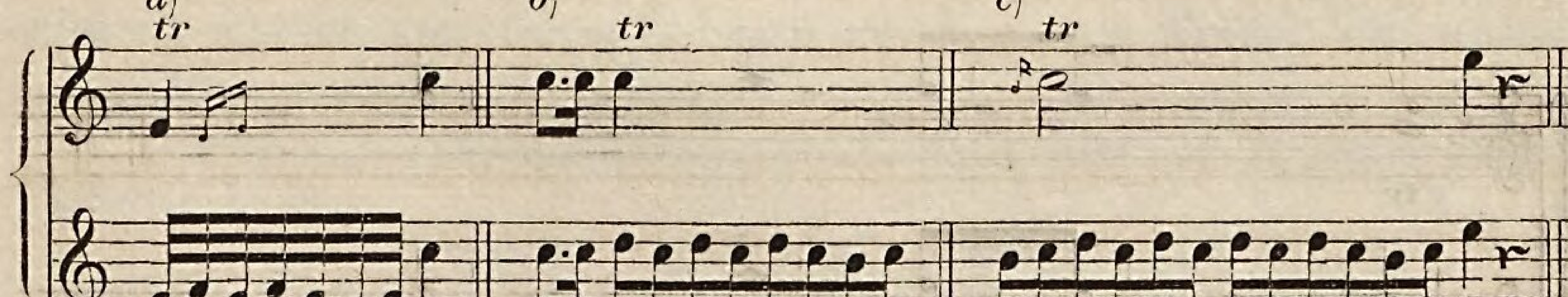
Die Erklärung des Vorstehenden in Betreff der von Hummel beigegebenen und von mir, wegen der Eintheilung, durch Zahlen etc. beschriebenen Ausführung ist Jedem selbst überlassen; nur sei hier bemerkt, dass jener Verfasser unter Figur *a*) den plötzlich auf der Note angewendeten Triller (s. den Triller *ex abrupto*) vorzustellen gemeint, und, in Bezug auf Figur *b*), »Triller mit dem Zusatz von oben« für »Triller von oben« gehalten hat. In Figur *c*) sehen wir den Triller mit dem Zusatz von unten, wie ihn einige Componisten anzudeuten pflegen. (S. weiter unten.) Uebrigens ist bei langer Note das Nötchen bei *b*) eine zweifelhafte Bezeichnung, weil der Ausführende dadurch verleitet werden kann, dem Nötchen, als vermeintlichem Vorhalt, die entsprechende Zeitdauer der Hauptnote zu geben, wie dies beim accentuirten Triller (s. diesen) der Fall ist. Von jener Bezeichnung bei *b*), und in jenem Fall haben nun die obengenannten grossen Tonsetzer niemals Gebrauch gemacht, um in Betreff des accentuirten Trillers nicht zu verwirren. Daher können wir uns nicht auf Jene, aber auch nicht auf Gluck (s. dessen Ouverture zur Iphigenie in Aulis etc.) berufen, da Letzterer schon bei Andeutung des einfachen Nachschlags auf die französische Spielart oder den lombardischen Geschmack Rücksicht genommen hat. (S. 1. u. 2. Abschn.) Die hier folgenden Trillerbeispiele aus Hummel's und C. Czerny's Clavierschulen mögen ferner noch zum Beweis dienen, dass das gute Vorurtheil für jene Schulen wegen mangelnder Gründlichkeit der darin erläuterten V.-Manieren, namentlich des Trillers (um dessen gründlicher Erlernung willen oft

allein Jemand sich jene Schulen angeschafft hat) nicht hat Bestand haben können.



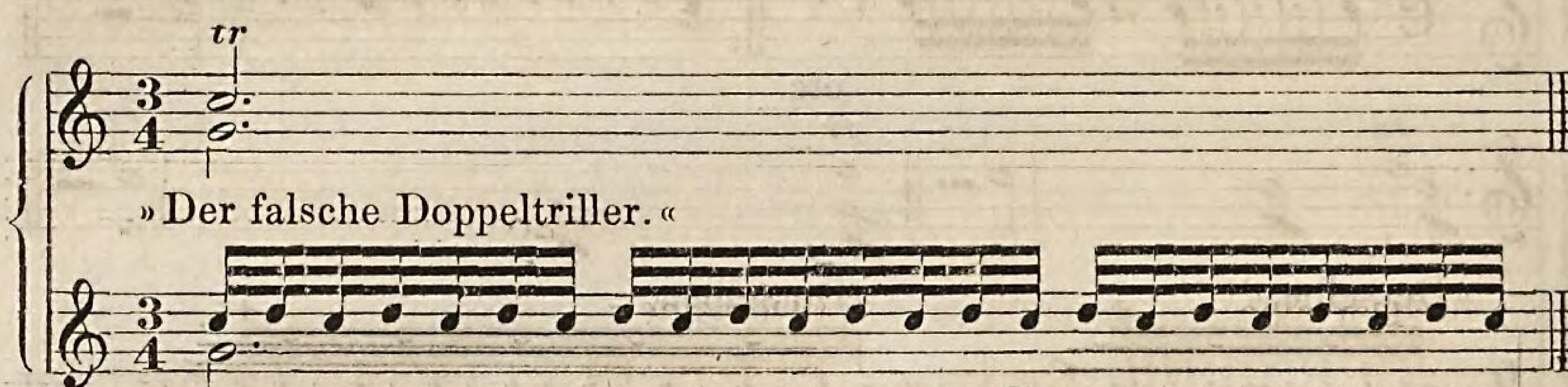
C. Czerny hat nach Grundsätzen Hummel's in Betreff der Trillerbildung fast genau dieselben Notenbeispiele in seiner (noch umfangreichern) Clavierschule (Opus 100), und selbige entweder in fasslicher oder wo möglich in noch unfasslicherer Art gegeben. Z. B.

(Czerny:) »Der Triller kann anfangen mit der Grundnote, wenn sie noch nicht voranging, bei *a*), mit der Hülfsnote, bei *b*), mit der untern Schlussnote, bei *c*).«



1) Weshalb wohl dies fünfte Achtel bei +?

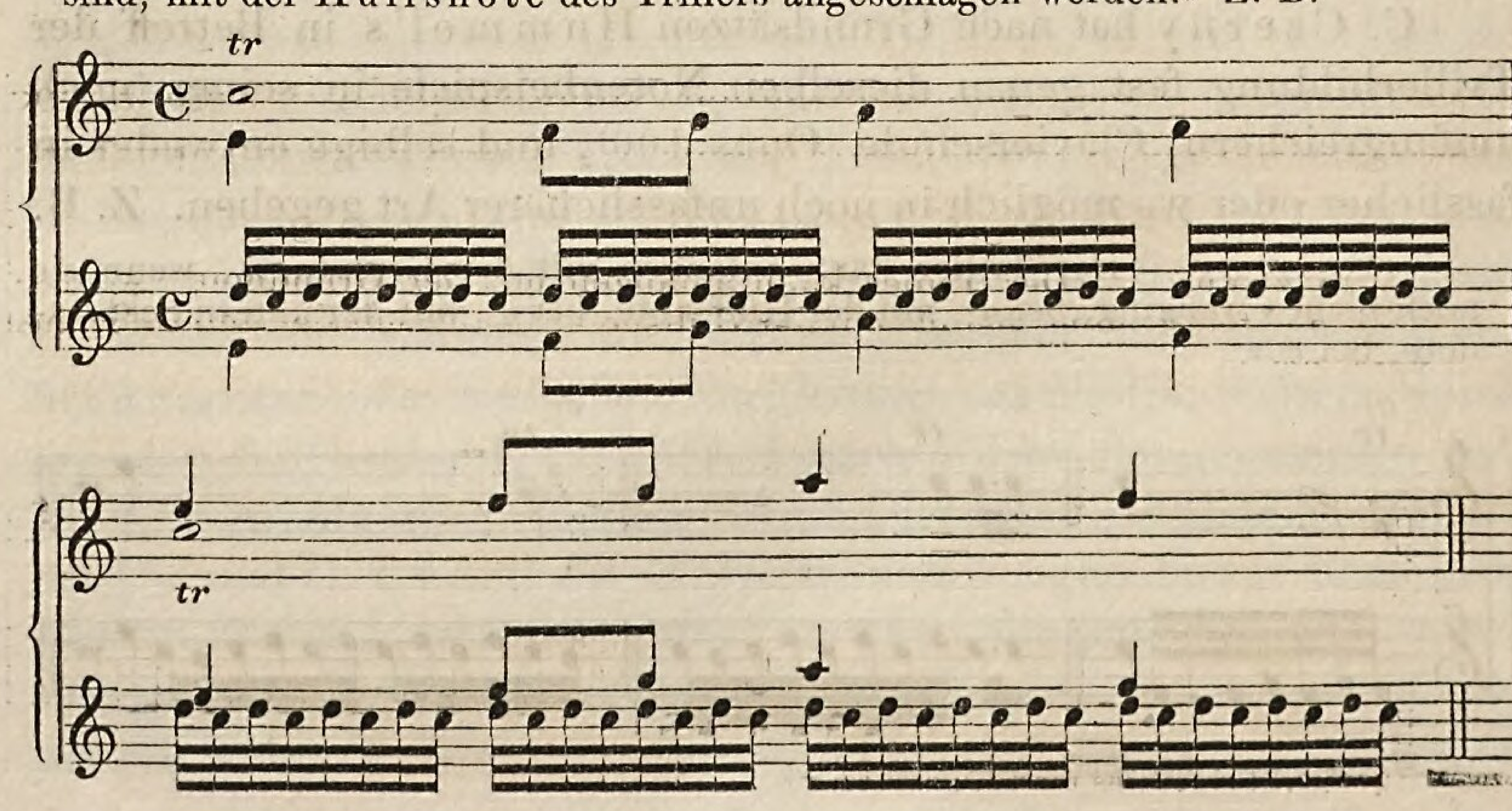




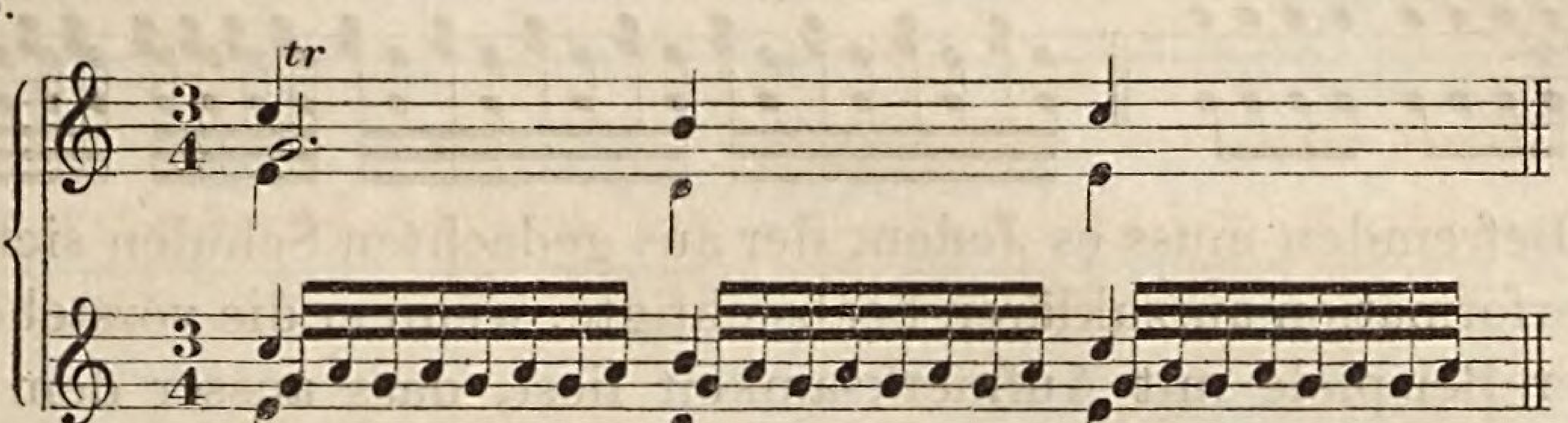


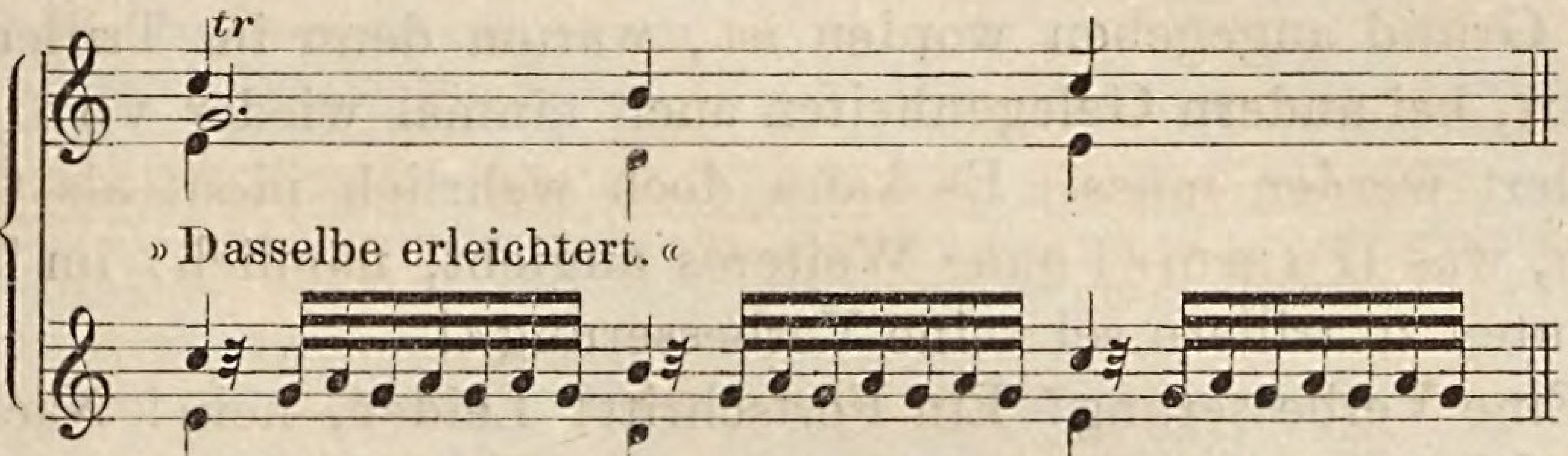


»Bisweilen wird dem Triller ein Gesang in derselben Hand, entweder tiefer oder höher, beigefügt. Diese Gesangsnoten müssen, wenn sie nicht zu schnell sind, mit der Hülfsnote des Trillers angeschlagen werden.« Z. B.



»Man findet zuweilen Triller in der Mitte zwischen Doppelnoten. In dem Fall werden die Doppelnoten mit der Grundnote des Trillers angeschlagen.« Z. B.





»Wenn aber diese Gesangsnoten schwer zu spannen sind, so schlägt man sie allein an, indem man die Hülfsnote weglässt, wie bei *a*). Das Gegentheil bei *b*) wäre falsch.«





Das Einzige, was in Czerny's Clavier-Schule einigen Werth hat, ist eine Regel beim Triller für diejenigen angehenden Musikschüler, welche von ihren Lehrern zu dem sog. Triller von unten angehalten werden. Sie lautet:

(Czerny:) »Der untern Schlussnote muss stets der Grundton vorangehen.« Z. B.



(Czerny:) »Die folgende Stelle hat eine besondere Ausführung nöthig.«

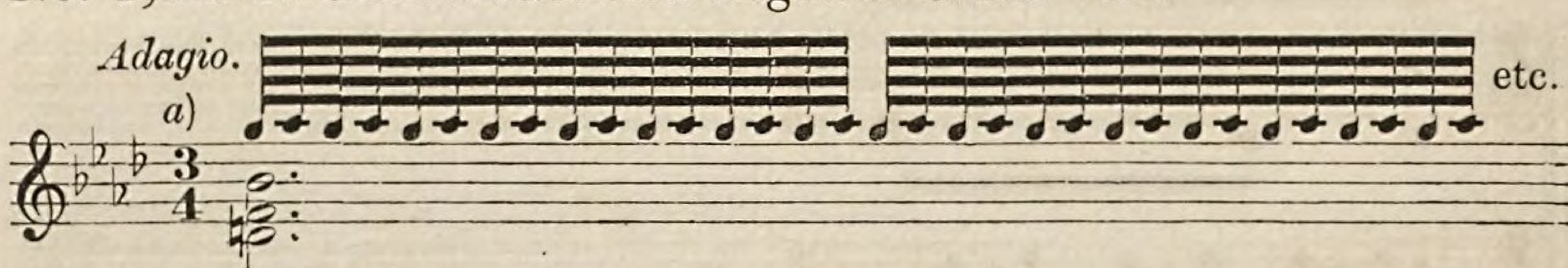


Befremden muss es Jeden, der aus gedachten Schulen sich über Trillerformation aufzuklären beabsichtigte, wenn er die vorstehenden Triller-Beispiele mit Aufmerksamkeit liest, dass ausser dem fühlbaren Mangel an richtiger Tacteintheilung etc. nirgend ein haltbarer Grund angegeben worden ist, warum denn im Triller von unten, bei andern Gelegenheiten auch einmal wieder von oben getrillert werden muss. Es kann doch wahrlich nicht als Grund gelten, was Hummel ohne Weiteres angiebt, nämlich: im Triller von unten zu trillern sei »eine Verbesserung«!

Eine Verbesserung? Ein Fortschritt? Leider, nein! Nach den unten folgenden Angaben ist es eine Verschlechterung, ein durch Missverstand und Unwissenheit herbeigeführter Rückschritt!

Wie der Eine den Andern im Verbesserungswahn bestärkt, wie der eine Verfasser jener Schulen blindlings in die Fussstapfen des andern getreten, so ist dadurch auch in Betreff des Trillers — nach Chamisso — »die schwere Zeit der Not' (Noth) oder die Not' der schweren Zeit, oder auch die schwere Not' der Zeit« in der jetzigen Musikwelt herbeigekommen.

Es ist leicht zu vermuthen, dass namentlich die Pianisten in Beethoven einen Vertreter ihrer falschen Ansicht, im Triller von unten zu trillern, sehen wollen; denn in dessen Esdur-Sonate Op. 27, No. 2, im 2. Satze findet sich folgende Stelle vor:





Jedoch, was hat Beethoven[1] durch dieses Trillern von unten bei *a*) ausdrücken wollen, was für eine V.-Manier stellt dasselbe

1) In Beethoven's wie überhaupt in classisch genannten Compositionen findet sich ein ausgeschriebener Triller nicht oder doch nur theilweise vor.
Wie beim langen Mordent bemerkt, ist obiges Notenbeispiel der Gegensatz oder das Widerspiel von dem in Op. 47. S. den verlängerten Mordent.

vor? Wir verdanken es vornehmlich Türk, über diese und ähnliche V.-Manieren genügenden Aufschluss erhalten zu haben; denn dieser Verfasser führt in seiner Clavier-Schule Folgendes an:

»1. Von dem vorausgeschickten Triller.«

»Noch muss ich einer gewissen, zur Mode gewordenen Gattung von Trillern gedenken. Man pflegt nämlich besonders bei verzierten Cadenzen vor dem Endigungs-Triller noch einen andern, welcher eine Stufe tiefer steht, vorauszuschicken, wie bei *c*), und auf diese Art unvermerkt in den wirklichen Schlusstriller überzugehen. Auch wird der tiefere Ton, während des Trillers, wohl um eine Secunde erhöht, wie bei *d*).

Diesen umgekehrten Triller bei *c*) könnte man vielleicht am passendsten einen vorausgeschickten Triller nennen. Hiller (1728—1804, Musikdirector an der Thomasschule etc. zu Leipzig) gab ihm, in seiner Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange, dieselbe Benennung, und schreibt: »dass dieser Triller, wenn er rein, wohl zusammenhängend und mit zunehmender Stärke vorgetragen werde, aller Ehren werth sei«.

Die übrigen Triller von ähnlicher Art, wobei man den Ton allmählig von Komma zu Komma, oder um noch merklichere Theile, höher oder tiefer werden lässt (s. Tosi's Anleitung zur Singkunst[1]), sind zum guten Glücke auf Clavierinstrumenten nicht möglich.«



»2. Von dem Zurückschlage.«

»Der Zurückschlag oder die Ribattuta besteht in einer mehrmaligen Abwechslung des vorgeschriebenen Tones und der darüberliegenden Secunde. Die hier unten beigefügte Ausführung dieser Manier zeigt, dass der vorgeschriebene Ton, welchen man mehrmals wiederholt, oder auf welchen man immer wieder zurückschlägt (daher die Benennung: der Zurückschlag), eine merklich längere Dauer erhält, als der Hülfston. Auch muss die Bewegung allmählig immer geschwinder genommen werden.« Z. B.



Schon Caccini (s. weiter oben) führt die *Ribattuta* unter den von ihm angeblich zuerst angewendeten Gesangsverzierungen auf.

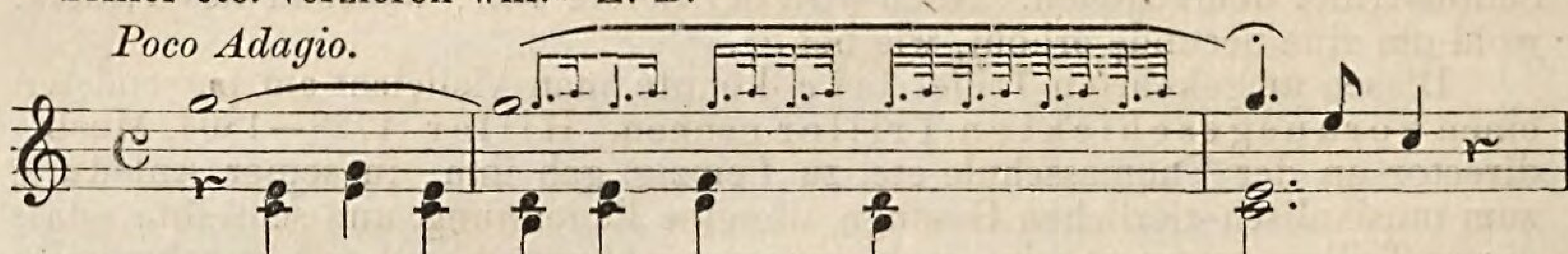
(Leop. Mozart:) »Der Zurückschlag (*Ribattuta*) wird beim Anhalten einer langen Note und gemeinlich vor einem Triller gebraucht. Man muss die Ribattuta mit einer Stärke anfangen, die sich bei der Folge verliert.«

1) S. die acht Triller-Arten von Agricola weiter unten.

(E. Bach:) »In folgendem Exempel sehen wir die Art, wie man durch eine allmählige Geschwindigkeit oft in den Triller von unten bei einer Cadenz zu gehen pflegt.«



(Türk:) »Es ist bereits oben gesagt worden, dass die Ribattuta vorzüglich als Einleitung in den Schlusstriller nach einer verzierten Cadenz gebraucht werden kann. Ausser diesem Falle bringt man sie allenfalls auch bei einem lange auszuhaltenden Tone an, wenn man nicht die vorgeschriebene Taste zuweilen wieder anschlagen, oder die lange Note mit einem Triller etc. verzieren will.« Z. B.

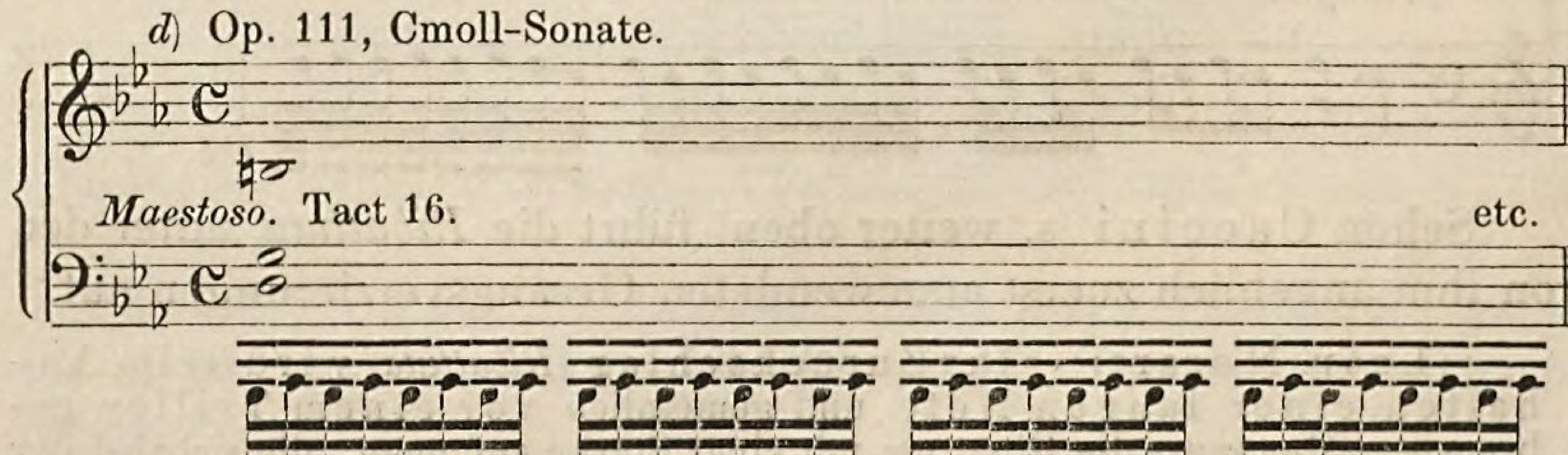


Die *Ribattuta* und der aus derselben hervorgegangene vorausgeschickte Triller werden selten in der obigen, von Türk und E. Bach vorgeführten Art angedeutet oder ausgeschrieben, aber noch seltner in der weiter obigen Art von Beethoven Op. 27, No. 2 ausgeschrieben vorgefunden.

Die Figuren bei *a*), wo dem Triller ein Schlag der *Ribattuta*, und bei *b*), wo demselben ein Schlag des vorausgeschickten Trillers vorangestellt ist, werden in ältern und neuern Compositionen oft vorgefunden und von Solisten in gewissen Fällen beliebig angewendet. Den vorausgeschickten Triller, welchen Seb. Bach häufig in der Art, wie bei *c*), gebraucht, wendet z. B. Beethoven bei *d*) aber auch an, ohne mit demselben, wie weiter oben, in den Triller einzuleiten. [1]



d) Op. 111, Cmoll-Sonate.



1) S. Mozart's Fdur-Sonate zu vier Händen am Schluss der Einleitung, auch den Schluss der 8. Variation des von Mozart variirten Themas: »Unser dummer Pöbel meint« etc. und ferner die verzierte Cadenz in der 12. Variation der von Mozart variirten Ariette in Bdur.

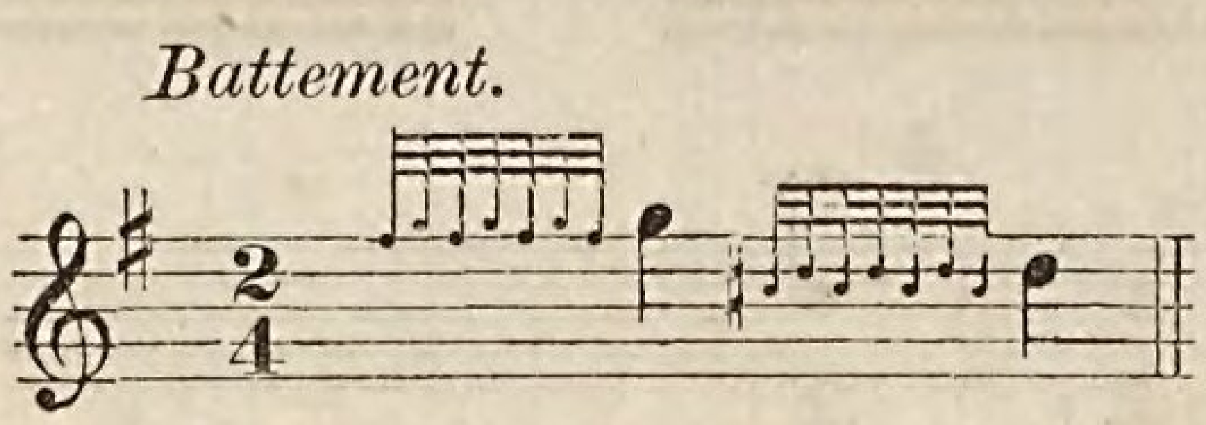
(Türk:) »3. Von dem Battement.«

»Das Battement (ital. *Battimento*) kommt in einigen musikalischen Lehrbüchern ebenfalls (s. die Acciaccatur) unter dem Namen der Zusammenschlag vor. Diese Manier — welche auf andern Instrumenten, z. B. auf der Violine, Flöte etc., üblicher ist, als (wenigstens in Deutschland) auf dem Claviere — hat viel Aehnlichkeit mit dem Mordenten. Bloss darin sind sie von einander unterschieden, dass der Mordent mit der Hauptnote selbst, das Battement aber allezeit mit dem Hülfstone anfängt. Zu diesem Hülfstone nimmt man gern die nächstliegende Taste unterwärts, folglich einen halben Ton, er mag vorgezeichnet sein, oder nicht. Da das Battement kein eignes Zeichen hat, so bedient man sich dafür gewöhnlich einer Anzahl kleiner Nötchen, wie bei *a*). Ich bemerke nur noch, dass auch das Battement, so wie der Mordent, nach Umständen verlängert oder verkürzt werden kann; jedoch muss es immer sehr geschwind und mit einer gewissen Schärfe vorgetragen werden, ungefähr wie bei *b*).«



»Diese Manier thut in Tonstücken von etwas feurigem etc. Charakter keine üble Wirkung; nur versteht es sich, dass sie selten und bloss über langen Noten anzubringen ist. Vorzüglich findet sie bei Sprüngen statt.«

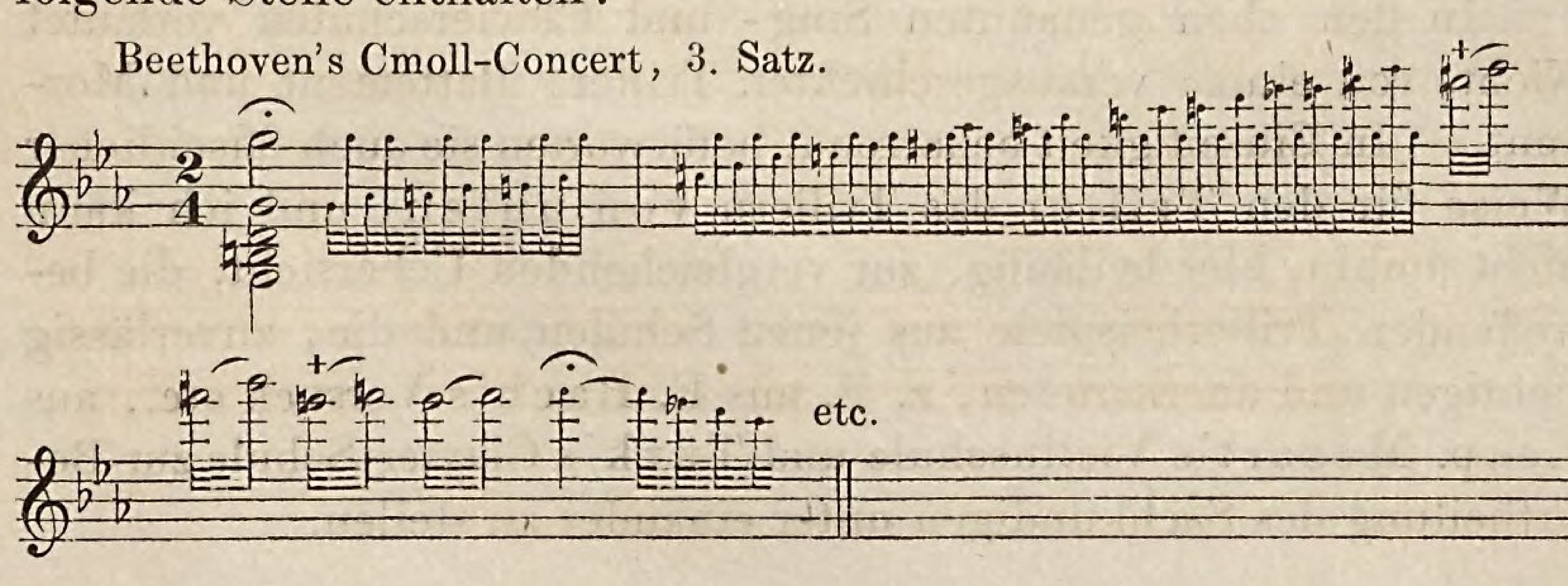
(Leop. Mozart:) »Das *Battement* ist ein Zusammenschlag zweier nächster halber Töne, welcher Zusammenschlag von dem untern halben Ton gegen den obern in grösster Geschwindigkeit etliche Male nacheinander wiederholt wird. Das *Battement* oder der Zusammenschlag muss weder mit dem *Tremolo* noch mit dem *Trillo*, noch mit dem aus der Hauptnote herfliessenden *Mordente* vermischt werden. Dem *Tremolo* (dem Erzittern des Fingers auf der Saite der Violine) sieht der Zusammenschlag in etwas gleich; allein letzterer ist viel geschwinder, wird mit zwei Fingern gemacht und übersteigt den Hauptton nicht. Der Triller kommt von oben auf die Hauptnote, der Zusammenschlag von unten und allemal nur aus dem Halbton.« Z. B.



(Leop. Mozart:) »Man braucht dies *Battement* in lustigen Stücken anstatt der Vorschläge und Mordente, um gewisse leere Noten mit mehr Geist und lebhaft vorzutragen.«

Ein Beispiel von einem verlängerten Battement würde etwa folgende Stelle enthalten:

Beethoven's Cmoll-Concert, 3. Satz.



Zu den oben gedachten drei V.-Manieren, welche ihr Bestehen im Trillern haben, ist auch

4. der verlängerte Mordent

(s. 7. Abschnitt) zu rechnen.

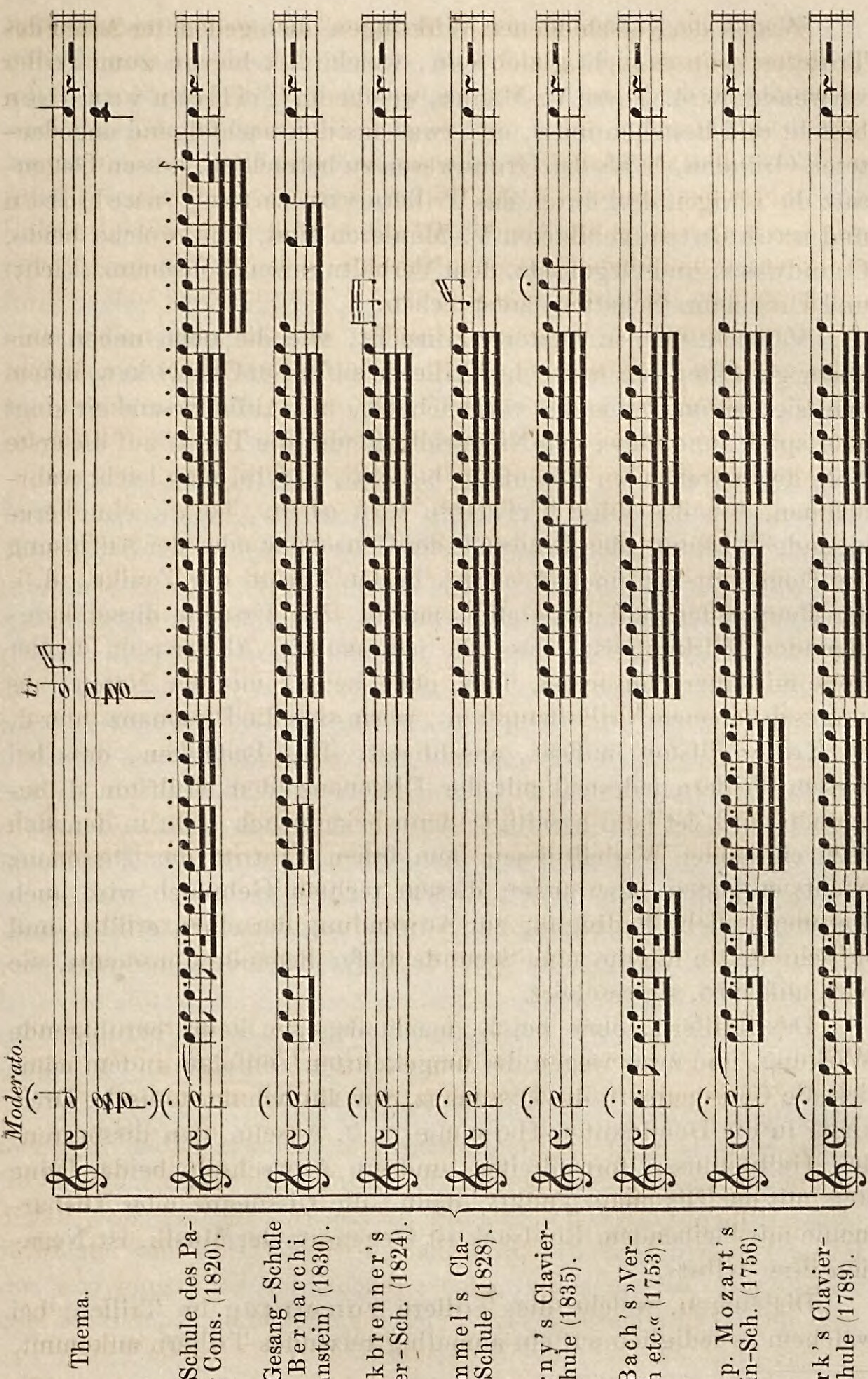
Wie sich aus Obigem ergiebt, so kann das Trillern oder das schnelle Abwechseln zweier nebeneinander liegender Töne, in Bezug auf einen angenommenen Grund- oder Hauptton, von vier Richtungen her geschehen und somit sind die vier Arten des Trillerns, welche im Musikvortrage ihren Bestand haben:

1. ein Trillern von oben, wie bei *a*), durch welches der Triller,
2. ein Trillern von unten, wie bei *b*), durch welches der vorausgeschickte Triller oder die *Ribattuta*,
3. ein Trillern nach oben, wie bei *c*), durch welches das *Battement* und
4. ein Trillern nach unten, wie bei *d*), durch welches der Mordent gebildet wird.





In den oben genannten Sing- und Clavierschulen verlautet Nichts von einem vorausgeschickten Triller, Battement und Mordent. — In Einseitigkeit beharrend, befürworten sie auch fälschlicher Weise für den Triller das Trillern von unten, und ich kann nicht umhin, hier beiläufig, zur vergleichenden Uebersicht, die betreffenden Trillerbeispiele aus jenen Schulen und die, zuverlässig richtigen und anerkannten, z. B. aus E. Bach's Versuch etc., aus Leop. Mozart's Violinschule und Türk's Clavier-Schule zur Beurtheilung des Sachkundigen unter einander zu stellen.



Thema.

Sing-Schule des Pariser Cons. (1820).

Ital. Gesang-Schule des Bernacchi (Mannstein) (1830).

Kalkbrenner's Clavier-Sch. (1824).

Hummel's Clavier-Schule (1828).

Czerny's Clavier-Schule (1835).

E. Bach's »Versuch etc.« (1753).

Leop. Mozart's Violin-Sch. (1756).

Türk's Clavier-Schule (1789).

Wegen der verschiedenen Wirkungen oben gedachter Arten des Trillerns kann es nicht gleich sein, welche Art hievon zum Triller verwendet wird. Diese V.-Manier, welche im Trillern von oben besteht und bestehen muss, und zwar aus den nachfolgend angedeuteten Gründen, ist als das Grundwesen zu betrachten, dessen Gegensatz die übrigen drei durch das Trillern von unten,[1] nach oben und nach unten gebildeten V.-Manieren sind, und welche beide, Grundwesen und Gegensatz, dem Verhältniss von Consonanz (Licht) und Dissonanz (Schatten) entsprechen.

Versucht man in letzterer Hinsicht, wie die oben neben einander gestellten vier Arten des Trillerns auf unser Ohr wirken, indem man sie, sie mit einander vergleichend, mit Aufmerksamkeit singt oder spielt (und dabei den Niederschlag oder die Thesis auf die erste Note der betreffenden Notenfigur bezieht), so wird man leicht wahrnehmen, dass das obige Trillern von oben, bei *a*), eine beruhigende Wirkung, den Eindruck der Consonanz oder der Auflösung des Dominant-Septimen-Accordes in den Accord der Tonika, d. i. der Hauptcadenz auf das Gefühl macht. Die Ursache dieser beruhigenden Wirkung ist, dass ein jedesmaliges Abwechseln beider Töne mit einer Consonanz, (hier, oben bei *a*), mit der Note c, als vorgeschriebenem Trillerhauptton), worin sich die Dissonanz (hier d, als Trillerhülfston) auflöst, abschliesst. Das Bedenken, dass bei diesem Trillern jedesmal mit der Dissonanz (dem Hülfston d) begonnen wird, ist bald beseitigt; denn bekanntlich steht in den sich dazu eignenden Verhältnissen dem freien Eintritt der Dissonanz Nichts entgegen, aber ausser diesem rechten Gebrauch wird auch die unerlässliche Bedingung zur Anwendung derselben erfüllt, und sie schreitet in die um eine Secunde tiefer liegende Consonanz, sie wird aufgelöst, sie resolvirt.

Das Trillern, oben bei *b*), macht dagegen keine beruhigende Wirkung, und zwar wegen der umgekehrten Tonfolge, indem nämlich die Consonanz in die Dissonanz, wie ähnlich der tonische Dreiklang in die Dominanten-Harmonie (s. 2. Abschn. den dissonirenden Halbschluss), fortschreitet, und ein Abwechseln beider Töne stets mit der Dissonanz endigt; denn »die Dissonanz oder Disharmonie mit bleibendem Eindruck ist Gegensatz der Musik, ist Negation ihrer selbst«.

Diejenigen, welche dies Trillern von unten im Triller, bei welchem es lediglich auf ein anmuthig reizendes Trillern ankommt,

1) S. Haydn's Jahreszeiten bezüglich der Worte: »Und aus dem Sumpfe quakt der Frosch« etc., Beethoven's Egmont-Ouverture, Tact 35, etc.

befürworten, thun es theils deshalb, weil sie dafür halten, den Ton der vorgeschriebenen Trillernote als Consonanz, durch den darauffallenden Niederschlag, hervorheben zu müssen, theils deshalb, weil nach ihrer Meinung z. B. bei dem accompagnirenden Triller (s. diesen) durch das Trillern von unten auch fehlerhafte Intervallen-Fortschreitungen, verbotene Quinten u. dergl. vermieden würden. Da aber einerseits bei Prüfung des Trillerns oben bei *b*) stets eine als musikalischer Gedanke mit der Dissonanz abschliessende Abwechslung beider Töne eine für den Triller nicht angemessene Wirkung macht, anderseits bei dem Trillern bei *a*) sowohl wie bei *b*) ebenfalls bezeichnete Intervallen-Fortschreitungen unvermeidlich sind (s. weiter oben den »Triller mit einem Thema« von Kalkbrenner), so ist jenes Befürworten nicht zu billigen.

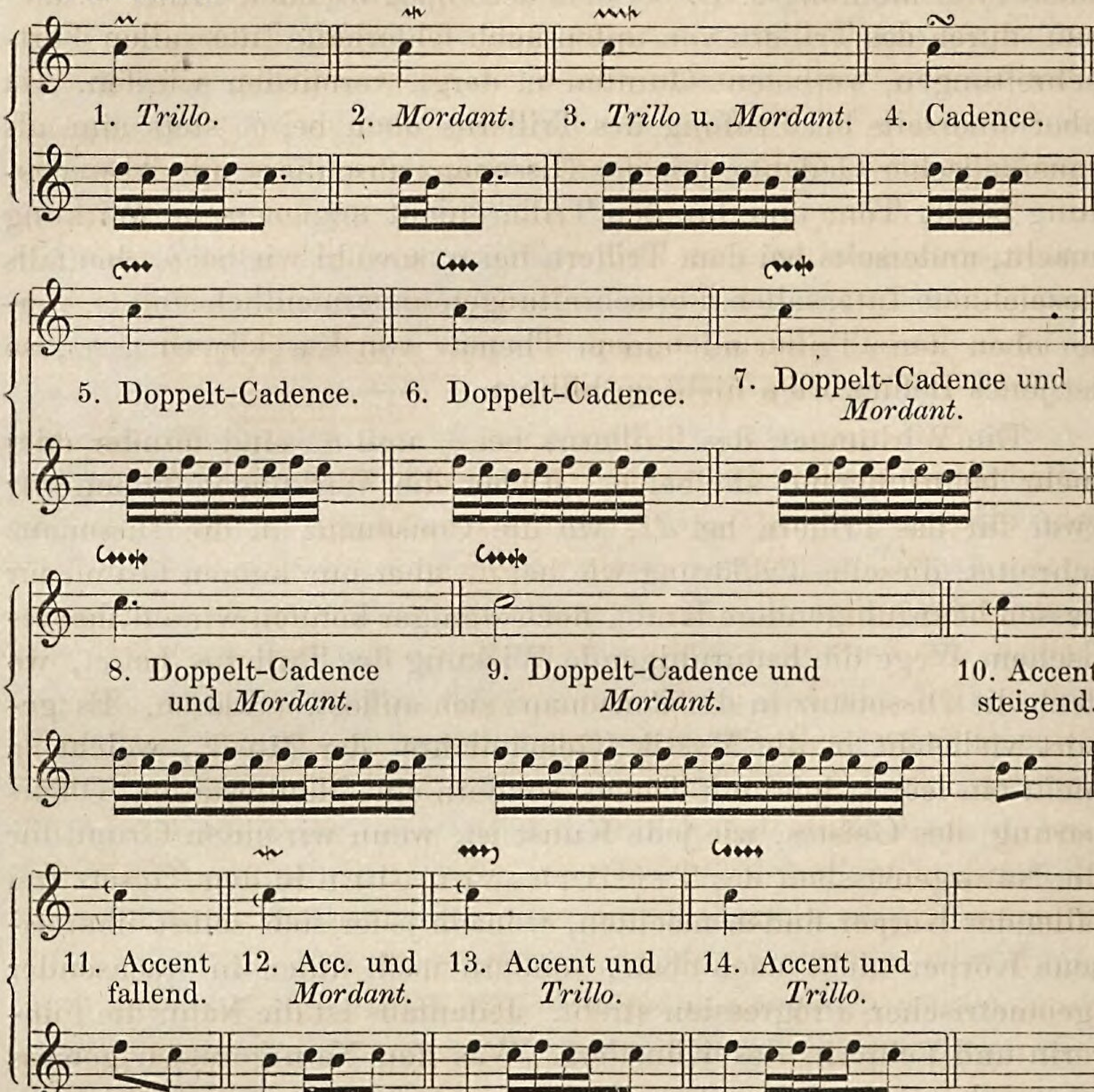
Die Wirkungen des Trillerns bei *c*) und *d*) sind minder oder mehr beunruhigend als bei *b*). Ueber die Wirkungen finden wir zwar für das Trillern bei *d*), wo die Consonanz in die Dissonanz schreitet, dieselbe Erklärung wie bei *b*), aber nur keinen Grund für dessen beunruhigendere Kraft; noch weniger können wir auf theoretischem Wege die beunruhigende Wirkung des Trillerns bei *c*), wo doch die Dissonanz in die Consonanz sich auflöst, erklären. Es gehört vielleicht in die Mystik (Geheimlehre) der Musik, welche ja nicht ein leeres Spiel mit Tönen, sondern eine Manifestation (Offenbarung) des Geistes, wie jede Kunst ist, wenn wir einen Grund für die Naturgemässheit des Trillerns von oben in dem Gesetz frei fallender Körper finden möchten, wonach jeder sich selbst überlassene Körper nicht nach oben, sondern nach unten in wachsender (geometrischer) Progression strebt. Jedenfalls ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers. Was den Naturgesetzen gemäss ist, wird stets auch kunstgemäss sein; was den Naturgesetzen widerstrebt, entspricht auch dem musikalischen Gefühl nicht; wir sagen dann: es klingt nicht. —

Nach diesen Vorbemerkungen schreiten wir jetzt zu den Erläuterungen der verschiedenen Triller-Arten; es folgt also der praktische Theil dieses Abschnitts, als dessen Einleitung füglich hier die zu Anfange des 6. Abschnitts gedachte »Explication oder Erklärung« etc. von Seb. Bach gegeben wird, welche sich in einem von ihm und seinem ältesten Sohn Friedmann zusammen geschriebenen Notenbuch, unter dem Titel: »Clavier-Büchlein[1] für Wilh.

1) Ein ähnliches Büchlein von Seb. Bach, für seine Frau geschrieben, soll angeblich noch vorhanden sein.

Friedmann Bach, angefangen in Cöthen den 22. Januar 1720«, vorfindet.

»Explication[1] unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten.«



Als eine Sonderbarkeit mag hier auch noch die Angabe der acht Triller-Arten vorausgeschickt werden, welche in der Anleitung zur Singkunst von Tosi, mit Erläuterungen von Agricola (1757), gemacht worden ist. In gedachter Anleitung etc. lesen wir nämlich unter der Ueberschrift: »Von den Trillern.« Folgendes:

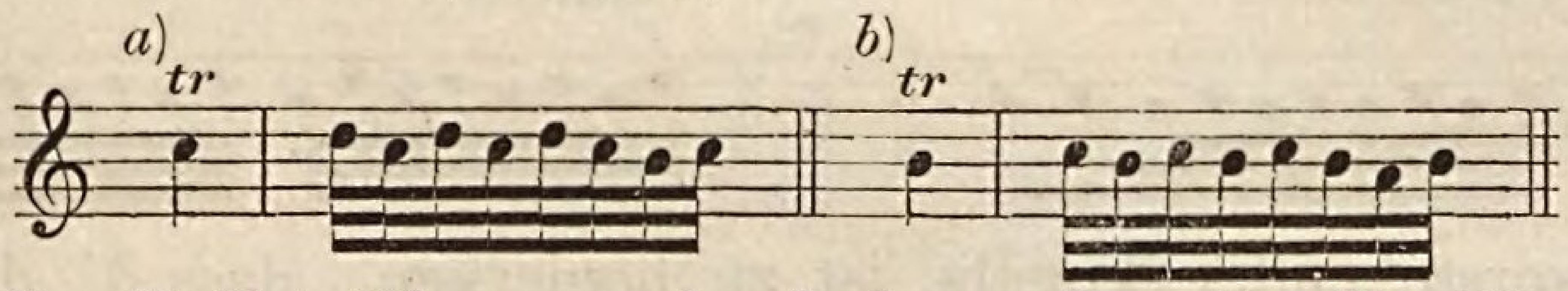
»Wer einen recht schönen Triller machen kann, der hat, wenn er auch keinen sonderlichen Vorrath von andern Verzierungen des Gesanges bei sich führte, doch immer den Vortheil, mit Ehren zu den Absätzen oder Schlüssen des Gesanges zu kommen, wo der Triller am allermeisten unentbehrlich ist.

1) In der »Explication« etc., welche der bayersche Musikdirector Murschhauser (16..—1737), ein Schüler des berühmten Caspar von Kerl (1625—1690), seinen Orgelcompositionen beigefügt hat, finden wir die Triller-Figur unter No. 13 (s. den Halbtriller *ex abrupto*) durch *t*, den langen Mordent durch *m*, den Schleifer durch *c*, den kurzen Mordent durch ᵛ und den Pralltriller durch ⩦, über der Note, angedeutet.

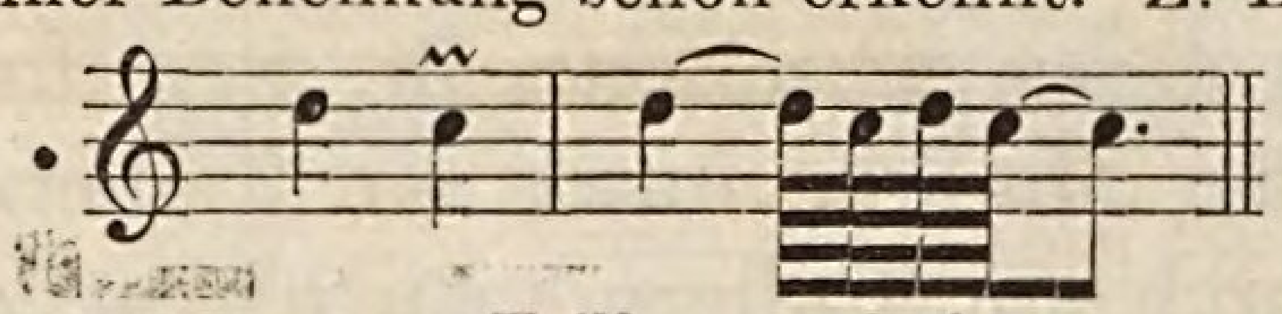
Wer aber entweder gar keinen, oder doch nur einen fehlerhaften Triller hervorbringen kann, der wird niemals ein grosser Sänger werden, wenn er auch sonst noch so viel verstände. Da also der Triller unentbehrlich ist, so muss ein Jeder, welcher der Gesangskunst sich befleissigt, auch zu der Fertigkeit gelangen, einen gleichmässigen, deutlichen Triller singen zu können. — Die sinnreiche Kunst der Sänger hat Mittel gefunden, sich des Trillers unter vielerlei Gestalt zu bedienen, wodurch Anlass zu den Benennungen der Triller gegeben worden ist, so, dass man daher ganz sicher acht Arten Triller angeben kann. Es sind diese nämlich:

1. Der grössere Triller, welcher in einer geschwinden Abwechslung zweier Töne besteht, die gegen einander einen ganzen Ton ausmachen, wie bei *a*), und

2. Der kleinere Triller, dessen beide Töne gegen einander einen grossen halben Ton ausmachen, wie bei *b*).



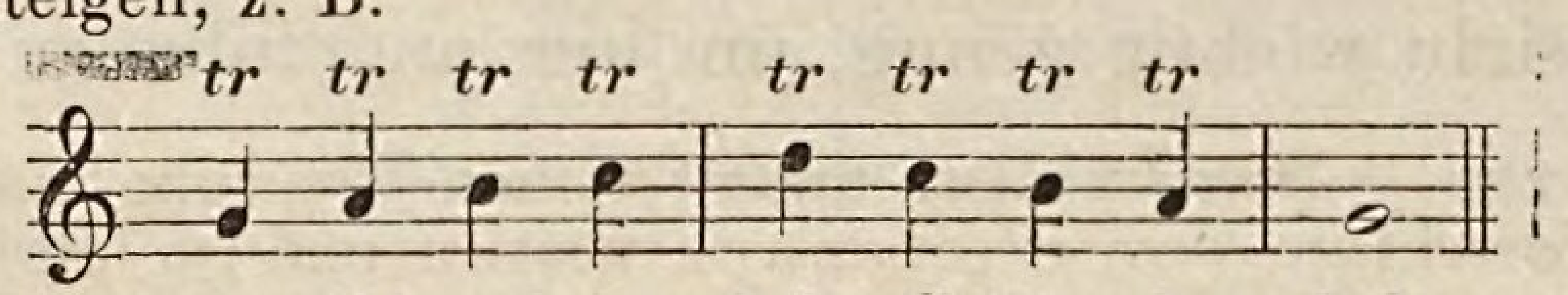
3. Der Halbtriller, von den Instrumentisten Pralltriller genannt, welchen man an seiner Benennung schon erkennt. Z. B.



4. Der höhergezogene Triller, wobei man unvermerkt im Singen die Stimme von einem syntonischen Komma zum andern höher steigen lässt, ohne das Aufsteigen deutlich merken zu lassen.

5. Der tieferwerdende Triller, nach Art des vorigen. Diese beiden letztern Triller[1] sind, seitdem der wahre gute Geschmack eingeführt worden ist, nicht mehr Mode, man muss sie vielmehr zu verlernen suchen. Wer eine feine Empfindung hat, der verabscheut die alten Trockenheiten eben so sehr als die neuern Missbräuche.

Ein Anderes ist die sogenannte *Catena di trilli*, eine Kette von Trillern, wo die Triller von einem ganzen oder halben Ton der Tonleiter zum andern auf- oder absteigen, z. B.



Dieser Kettentriller ist noch im Gebrauch und thut, zumal jeder aufsteigende Triller seinen scharfen Nachschlag bekommt, keine üble Wirkung.

6. Der langsame Triller, welcher auch durch seinen Namen schon seine Eigenschaft anzeiget. Wer sich gar nicht darauf übte, könnte, däucht mir, deswegen doch ein guter Sänger sein. Er besteht eigentlich in einem affectuirten Hin- und Herwanken.[2] Mit der ersten oder zweiten Art Triller vereinigt, möchte er weniger missfällig erscheinen.

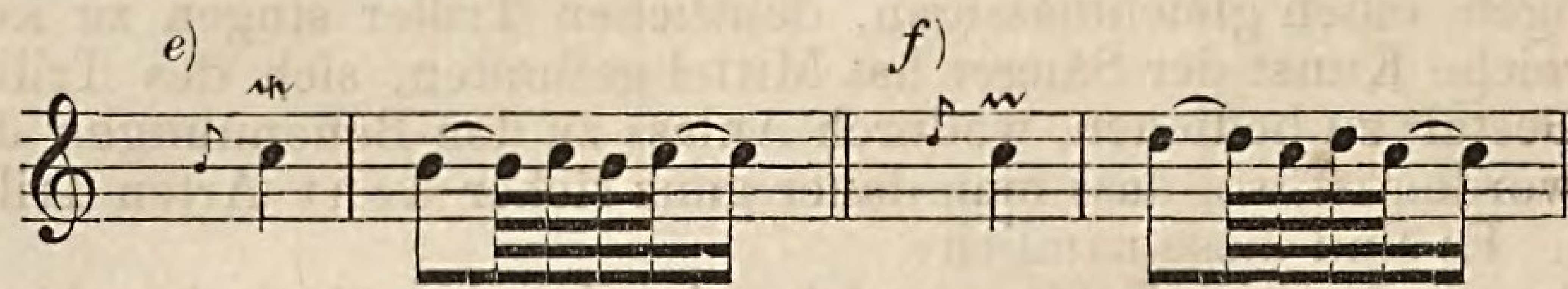
7. Der verdoppelte Triller. Hievon giebt es zwei Arten. Die eine Art derselben besteht darin, dass dem ordentlichen Triller zwei Noten von unten, wie bei *c*), und die andere darin, dass vier Noten von oben und unten demselben vorgesetzt werden, wie bei *d*).



1) Türk: »Die Triller, wobei man den Ton allmälig von Komma zu Komma, oder um noch unmerklichere Theile, höher oder tiefer werden lässt, sind zum guten Glücke auf Clavierinstrumenten nicht möglich«.

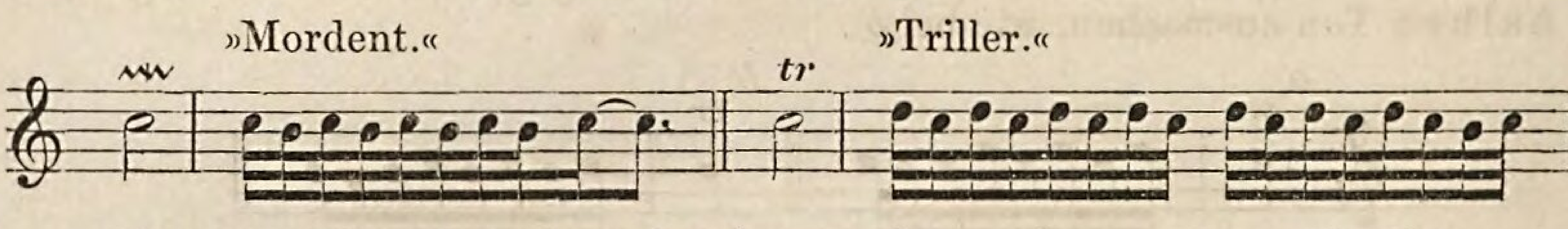
2) S. die *Ribattuta*.

8. Der Mordent, welcher auch zu einer angenehmen Zierde des Gesanges dienen kann, aber mehr durch die Natur als durch die Kunst gelehrt wird. Die Wälschen vermengen immer den Mordent, wie bei *e*), mit dem Pralltriller, wie bei *f*).



Auf einer langen Note kann auch der Mordent verlängert werden, und alsdann ist er nichts weiter als ein umgekehrter Triller, welcher, an Stelle der obern, die untere Note zur Hülfsnote nimmt.« Z. B.

»Mordent.« »Triller.«



Zu vorstehender Angabe ist zu bemerken, dass 1) die unter 1. und 2. als keine besondern Triller-Arten betrachtet werden können, (s. zu Anfang dieses Abschnitts die Schriftstelle von Leop. Mozart). Da 2) der Mordent durch ein Trillern nach unten, der Triller aber durch ein Trillern von oben gebildet wird, so macht selbstverständlich der Mordent keine Triller-Art aus, und somit blieben, auch noch der »aus der Mode gekommene, höher- oder tieferwerdende etc. Triller« abgerechnet, nur der Kettentriller, d. i. der ordentliche Triller und die unter 3. und 7. bezeichneten als anerkannte Triller-Arten zu nennen übrig.

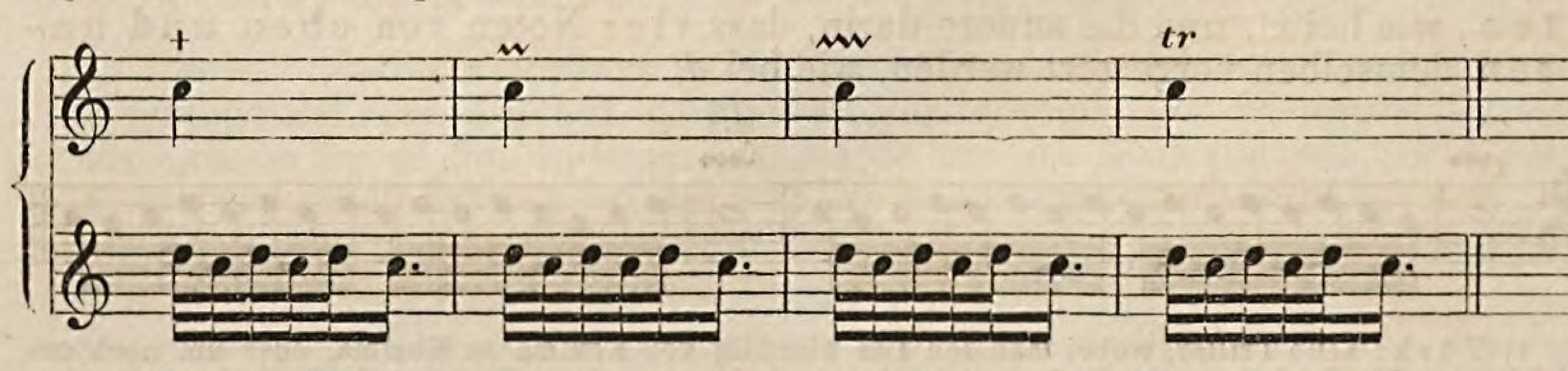
Obgleich ferner die folgende Angabe der Triller-Arten in Marpurg's Anleitung etc. ebenfalls nicht genügt, so ist sie doch in mancher Hinsicht wichtig genug, um hier angeführt zu werden.

(Marpurg:) »Der Triller nimmt seinen Ursprung aus einem angeschlossenen Vorschlage von oben nach unten und ist folglich im Grunde nichts Anderes, als eine Reihe in der grössten Geschwindigkeit hinter einander wiederholter, fallender Vorschläge.

Diese Manier ist die prächtigste und dabei die schwerste unter allen Manieren.

Man hat nicht mehr als zweierlei Arten von Triller, nämlich: 1) den einfachen und 2) den zusammengesetzten oder Doppeltriller.

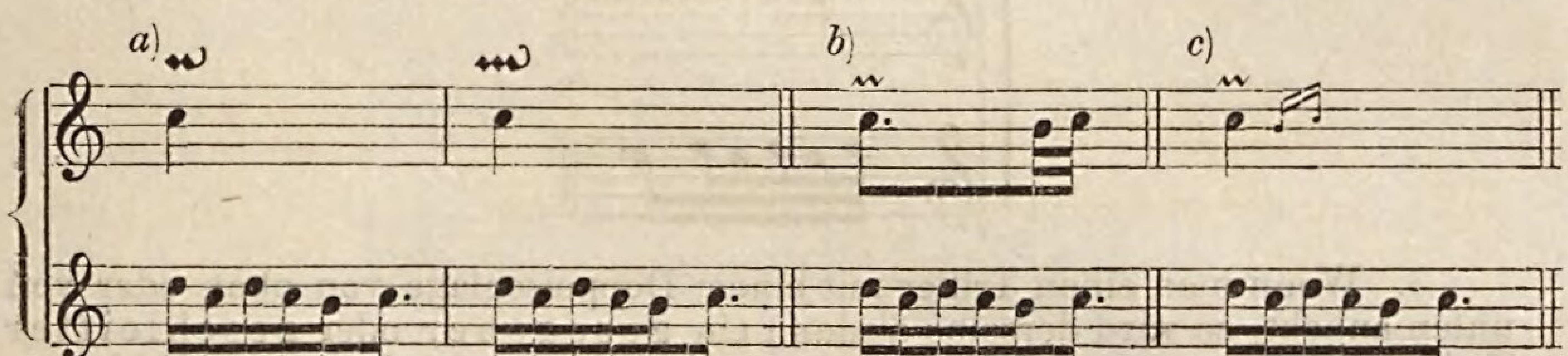
Einfach heisst der Triller, wenn man nach der wechselweisen Berührung der beiden Noten, ohne einen Zusatz anderer Noten, auf der Hauptnote sogleich den Schlusspunkt macht. Z. B.

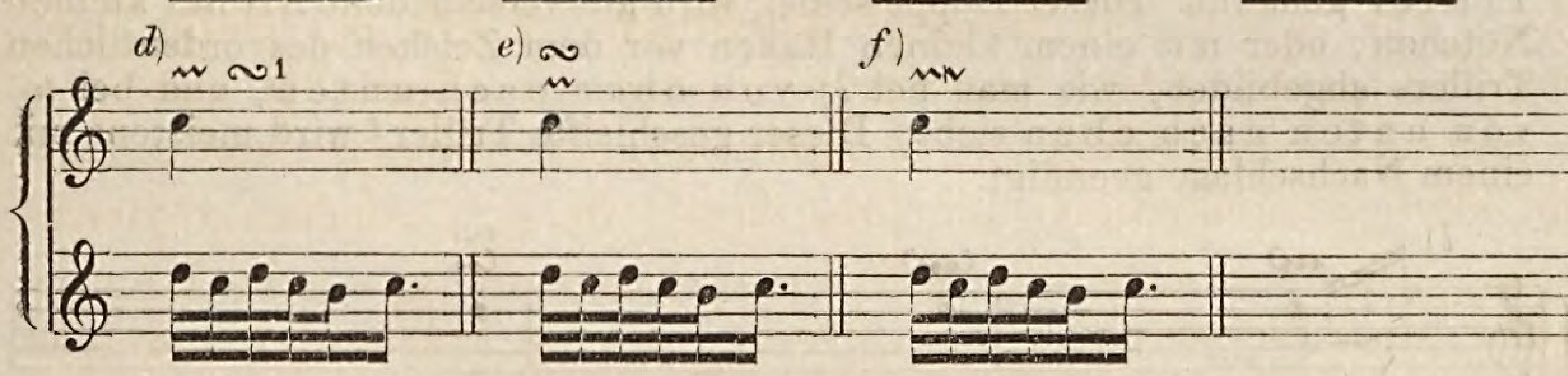


Doppelt oder zusammengesetzt heisst der Triller, wenn man, nach der wechselweisen Berührung der beiden Noten, noch eine aus der nächsten

Stufe darunter entlehnte Nebennote vor dem Schlusspunkt geschwinde berührt, welches man einen Nachschlag nennt, wie bei *a*), wo man zugleich sieht, wie er in diesem Fall bezeichnet wird, ob man auch gleich den Nachschlag öfters ausschreibt, wie bei *b*) und *c*), oder denselben mit dem Zeichen des Doppelschlages nach oder über dem Zeichen des Trillers bemerket, wie bei *d*) und *e*), indem der Doppeltriller nämlich, wenn man die Figur der Noten an sich, ohne die wechselweise Wiederholung betrachtet, nichts Anderes als ein Halbzirkel oder Doppelschlag ist, und folglich derselbe auch durch einen Doppelschlag erklärt werden kann, dessen zwei erste Noten getrillert werden.

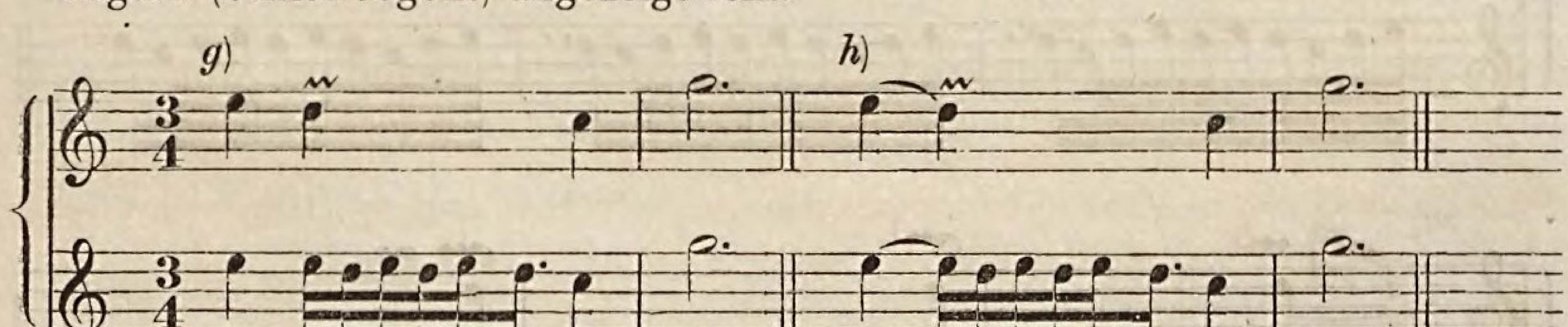
Die Art der Andeutung des Doppeltrillers bei *f*) taugt nicht, weil ein langer Mordent auf eben diese Art bezeichnet wird, und also kein Unterschied zwischen den Zeichen dieser Manieren sein würde.





Anmerkung.

1. »Wenn die höhere Note, womit der Schlag eines Trillers beginnen soll, vor der zu trillernden Note unmittelbar vorhergeht, so wird solche entweder durch einen ordentlichen Anschlag erneuert, wie bei *g*), oder ohne wiederholten Anschlag, vermittelst der Haltung, mit der darauf folgenden Note zusammengehängt, ehe man die Wechselschläge macht, wie bei *h*). In beiden Fällen pflegt man den Triller durch Beiwörter zu unterscheiden, und zwar heisst er im ersten Fall ein freier, schlechter oder abgestossener Triller, in dem andern Fall ein angeschlossener oder gebundener Triller. Wenn er aber gebunden werden soll, so muss solches vermittelst eines halben Bogens (Schleifbogens) angezeigt sein.



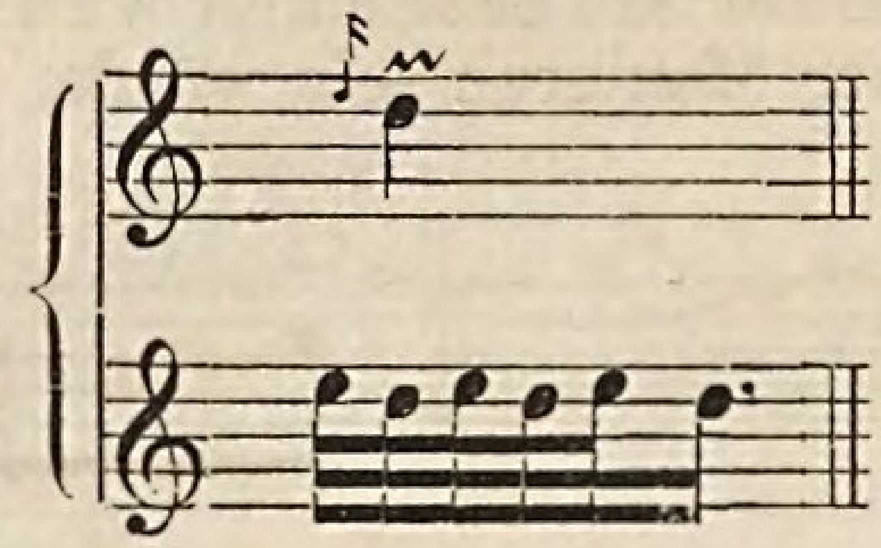
2. Wenn man die höhere Note, womit der Triller geschlagen werden soll, ein wenig aushält, ehe man den Wechselschlag beginnt, so pflegt man einen Triller von dieser Art einen vorbereiteten, accentuirten oder schwebenden Triller zu nennen. Solche Triller werden allezeit mit einem Nachschlage geendigt, wie bei *i*). Oefters wird dieser Triller durch eine kleine vorschlagende Note angezeigt, wie bei *k*).

1) S. 6. Abschnitt, der prallende Doppelschlag.

i) »oder:« *k)*

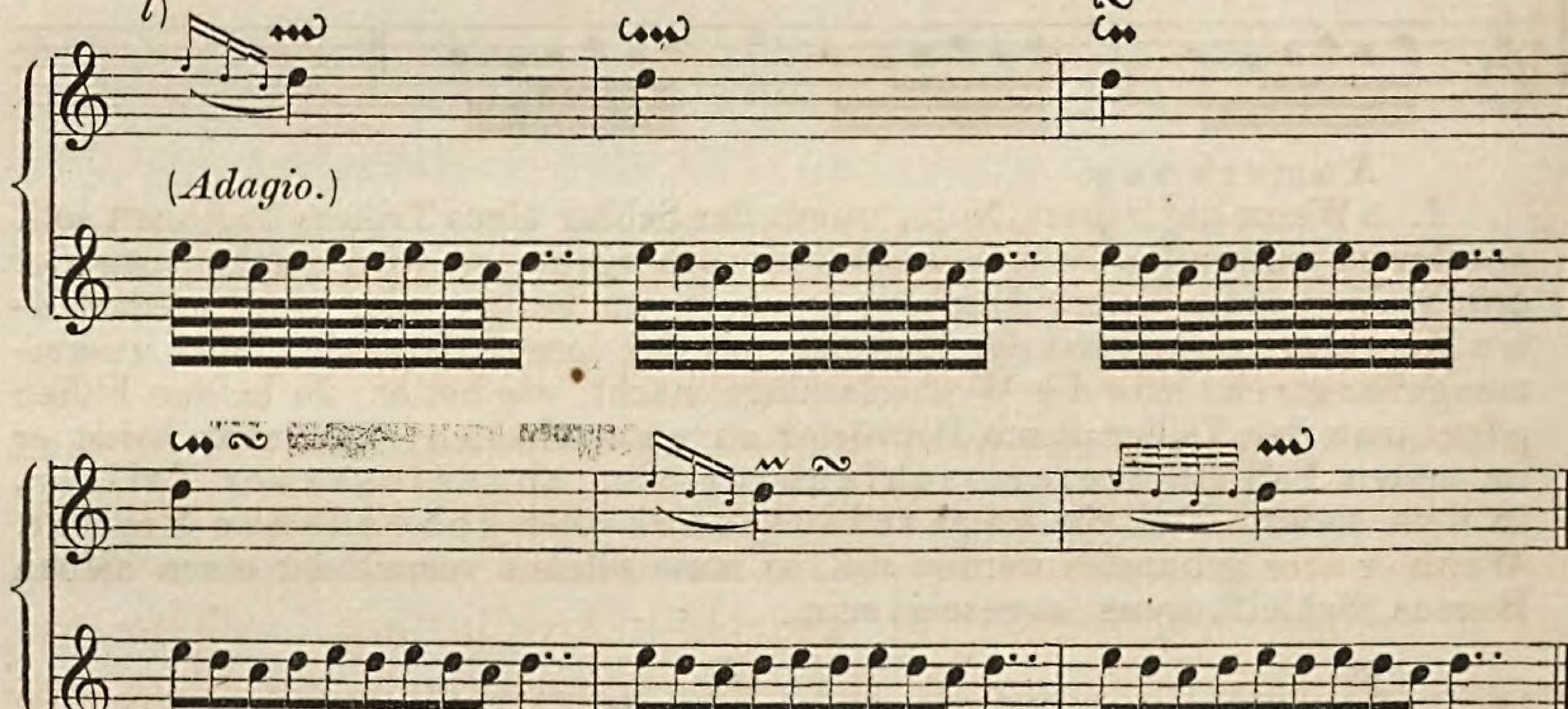


Verschiedene Componisten haben die Gewohnheit, dass sie, ohne diesen accentuirten Triller anzeigen zu wollen, den ordentlichen Triller mit einer Vorschlagsnote bezeichnen.[1] Solche Schreibart ist falsch. Z. B.

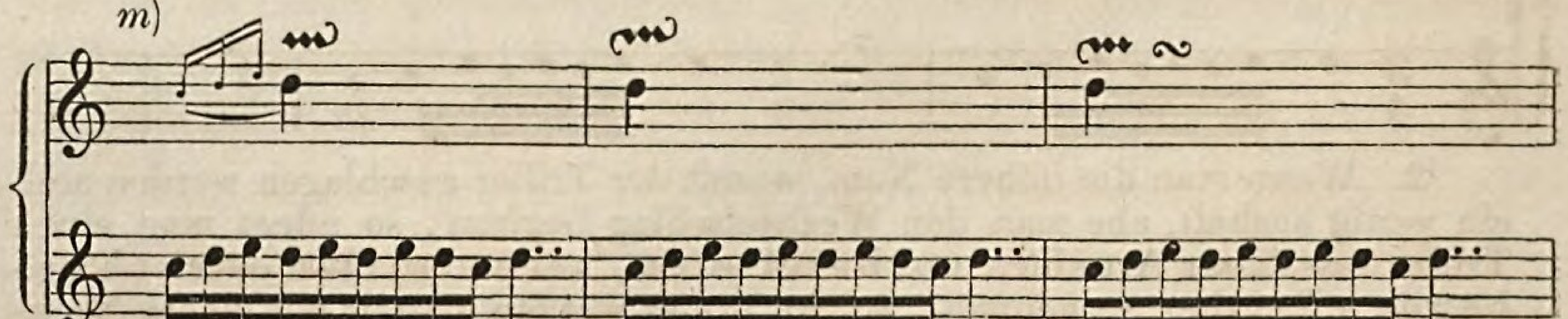


3. Wenn man einen Triller mit einem Doppelschlage von oben oder von unten anhebt, so wird derselbe alsdann ein gezogener oder geschleifter Triller genannt. Dieser Doppelschlag wird auf verschiedene Art mit kleinen Nötchen, oder mit einem kleinen Haken vor dem Zeichen des ordentlichen Trillers abgebildet, wie man bei *l)* von oben nach unten, und bei *m)* von unten nach oben sieht. Dieser geschleifte Triller[2] wird meistens mit einem Nachschlage geendigt.

l)



m)



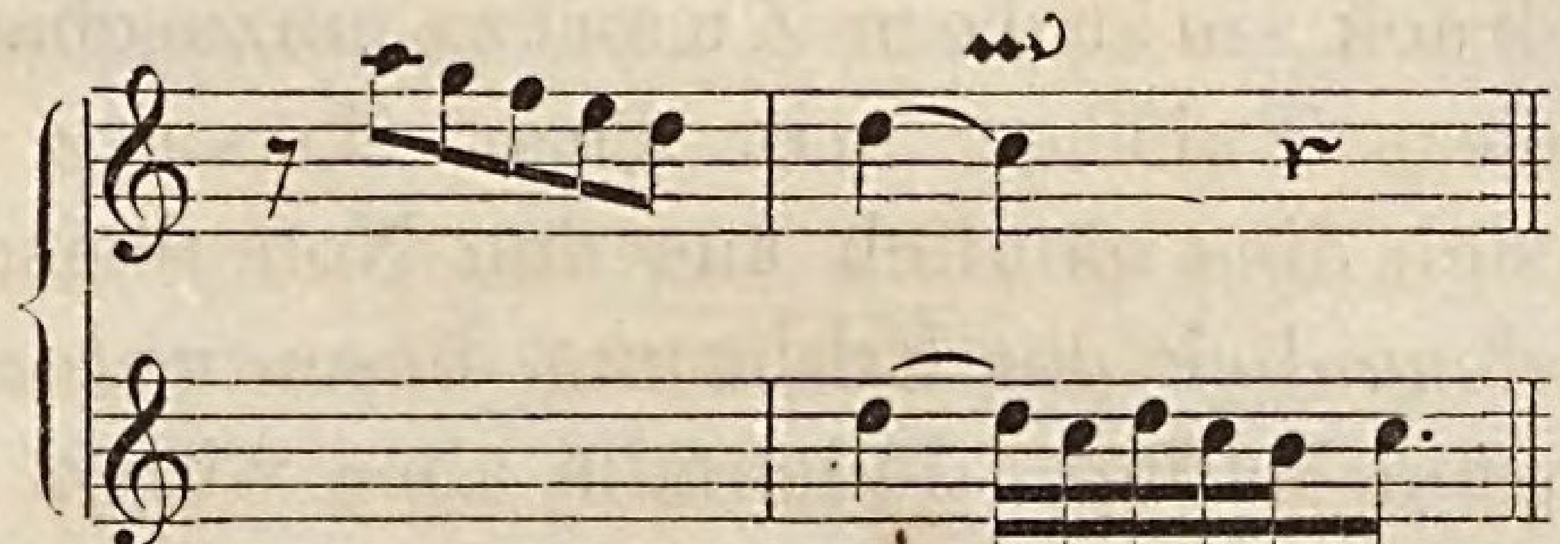
1) S. J. N. Hummel's Clavier-Schule.
2) S. weiter unten den Triller mit Zusatz.



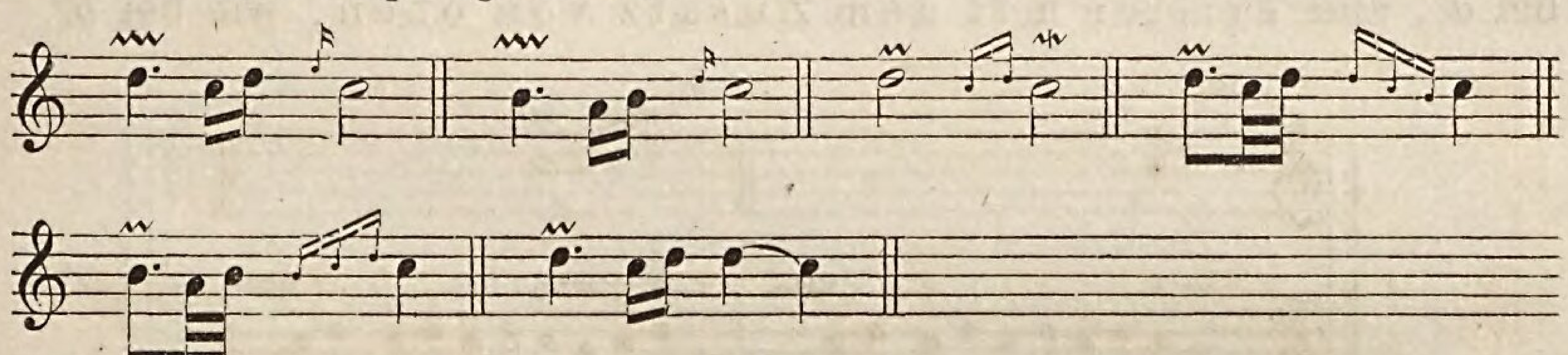
An Stelle des Nachschlages beim Triller pflegt man bei Schlusssätzen oft die Schlussnote zu anticipiren.

Bei Schlüssen pflegt man den Triller mit langsamen Schlägen anzufangen[1], und allmälig immer geschwinder zu gehen.

Triller auf der Schlussnote endigen jedesmal mit dem Nachschlage. Z. B.



Als hässliche Manieren sind die Fälle zu bezeichnen, wo der Nachschlag an sich nicht recht gemacht, oder die Schlussnote mit einem Vorschlage, Mordenten oder Doppelschlag etc. verbrämt wird, und welche theils aus einer unglücklichen Nachahmung der tartinischen Spielart, theils aus den polnischen Tänzen ihren Ursprung nehmen.« Z. B.



Wenngleich M a r p u r g den d o p p e l t e n N a c h s c h l a g seinen Trillern in diesem letzten Notenbeispiel wie auch in den obigen z. B. bei *b*) und *c*) etc. beigefügt hat, so verlangt er dennoch, und wie alle seine ausgeschriebenen Triller sehen lassen, keine andere, als die obige, von ihm selbst gegebene Ausführung, welche aber wegen der Tacteintheilung in Betreff des doppelten Nachschlags eine fehlerhafte zu nennen ist. Wider Erwarten erweist sich jener Verfasser hier einseitig, nämlich:

(M a r p u r g:) »Ein Triller mag stehen, wo er will, so muss er auf der Nebennote anfangen, und alsdann auf der Hauptnote mit einem gewissen Nachdruck beim Schlusspunkt endigen, damit diese Hauptnote recht deutlich zuletzt empfunden werde.«

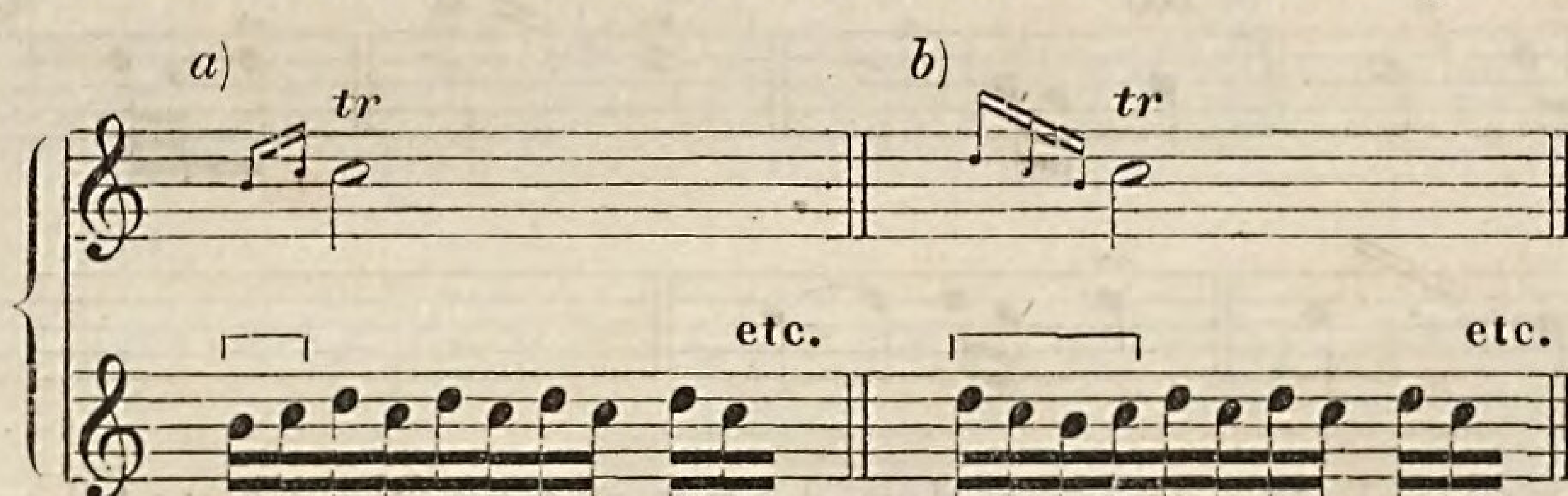
Zur Rechtfertigung der weiter oben gemachten Anschuldigung, dass nur Oberflächlichkeit, überhaupt aber der gänzliche Mangel an historischem Wissen in der Musik die Veranlassung gegeben hat,

1) S. die *Ribattuta.*

Missverständniss über »der Triller von unten oder von oben« zu verbreiten, erfolgt hier wörtlich die Schriftstelle aus dem schätzenswerthen und verdientermaassen weit verbreiteten Werke: »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen« etc. von E. Bach, welche die Angabe der verschiedenen Triller-Arten enthält. Sie lautet:

»Man hat bei einer guten Art das Clavier zu spielen viererlei Triller, 1) den ordentlichen, 2) den von unten, 3) den von oben und 4) den halben oder Prall-Triller.«

Selbstverständlich hat man hier im Text von E. Bach bei 2. und 3. den Ausdruck »mit dem Zusatz« einzuschalten und daher zu lesen: »2. den Triller mit dem Zusatz von unten« etc.; es ergiebt sich dies nämlich aus den Notenbeispielen, welche E. Bach bei Gelegenheit der Erklärung dieser unter 2. und 3. gedachten Trillerarten beifügt. Jedenfalls aber würde E. Bach den bezeichneten, damals allgemein bekannten Ausdruck in obigem Text gewiss angegeben haben, wenn er je hätte ahnen können, dass man jemals unter »Triller von unten oder von oben« etwas Anderes verstehen könnte als: Triller mit dem Zusatz von unten, wie bei *a*), und Triller mit dem Zusatz von oben, wie bei *b*).



Vorstehende Angabe der Triller-Arten, welche den hier beabsichtigten Erläuterungen in sofern förderlich ist, als sie der Einfachheit entspricht, wiederholt Türk in seiner Clavierschule, zu welcher er, wie wiederholt bemerkt, E. Bach's Versuch etc. zum Grundtext angenommen hat, mit dem alleinigen Unterschiede, dass er bei den von E. Bach unter 2. und 3. genannten Arten den Ausdruck »mit dem Zusatz« hinzufügt, und ferner den ordentlichen Triller den »gemeinen oder eigentlichen (langen, ganzen) Triller« nennt. Das von E. Bach gebrauchte Beiwort »ordentlich« (s. oben bei Marpurg) ist aber hier am rechten Orte, weil hiedurch dieser Triller von den Trillern mit Zusätzen und von den durch ausserordentlich oder uneigentlich zu bezeichnenden Trillern (von den, jenem fast gleichkommenden, zusammengesetzten V.-Manieren, z. B. vom geschleiften, prallenden Doppelschlag etc.) unterschieden wird.

Die hier nun zu erläuternden Triller-Arten, in ähnlicher Angabe wie oben von E. Bach, sind:

1. der ordentliche Triller,
2. der Triller mit dem Zusatz von unten,
3. der Triller mit dem Zusatz von oben und
4. der Halbtriller.

Wie der Triller überhaupt ausgeführt werden muss, wie schnell nämlich seine Tontheile sich zu bewegen haben; wie oft man in demselben den Hauptton mit dem Hülfstone abzuwechseln, oder wie viel Trillerschläge man zu machen hat etc., darüber geben die oben genannten Verfasser nur ungenügende Auskunft.

(E. Bach:) »Der Triller, ausser dem Pralltriller, muss so lange geschlagen werden, als es die Geltung der Note, worüber das Trillerzeichen steht, dauert. — Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen.«

(Türk:) »Die beiden Töne des Trillers, Hülfston und Hauptton, werden abwechselnd so lange, als es die Dauer der vorgeschriebenen Trillernote erfordert, ununterbrochen wiederholt. — Der zu einem Triller erforderliche Grad der Geschwindigkeit lässt sich nicht ganz genau bestimmen, weil man dabei auf gewisse zufällige Dinge Rücksicht zu nehmen hat. Diese Umstände abgerechnet möchte in einem *Allegro* etwa die Ausführung bei *a*) zu wählen sein; da hingegen bei *b*) eine langsamere Bewegung vorausgesetzt wird.«



Wie sich auch einigermaassen aus Vorstehendem von Türk entnehmen lässt, so bewegen sich nämlich die Triller-Tontheile mit geringem, unmerkbarem Unterschiede gleich schnell, wie dies auch in Bezug auf den Doppelschlag (s. diesen) der Fall ist, und ihr etwaniger Notenwerth ist nur von dem betreffenden Tempo oder Zeitmaass abhängig. Wenn die im Vortrage der Musik vorkommenden und durch gewisse Kunstwörter bezeichneten *Tempi* in vier Gruppen [1] getheilt werden, so sind jene durch Noten ausgedrückte Tontheile 1. im langsamen Tempo: 64stel, 2. im gemässigten: 32stel, 3. im geschwinden: 16tel und 4. im geschwindesten: 8tel-Noten. Z. B.

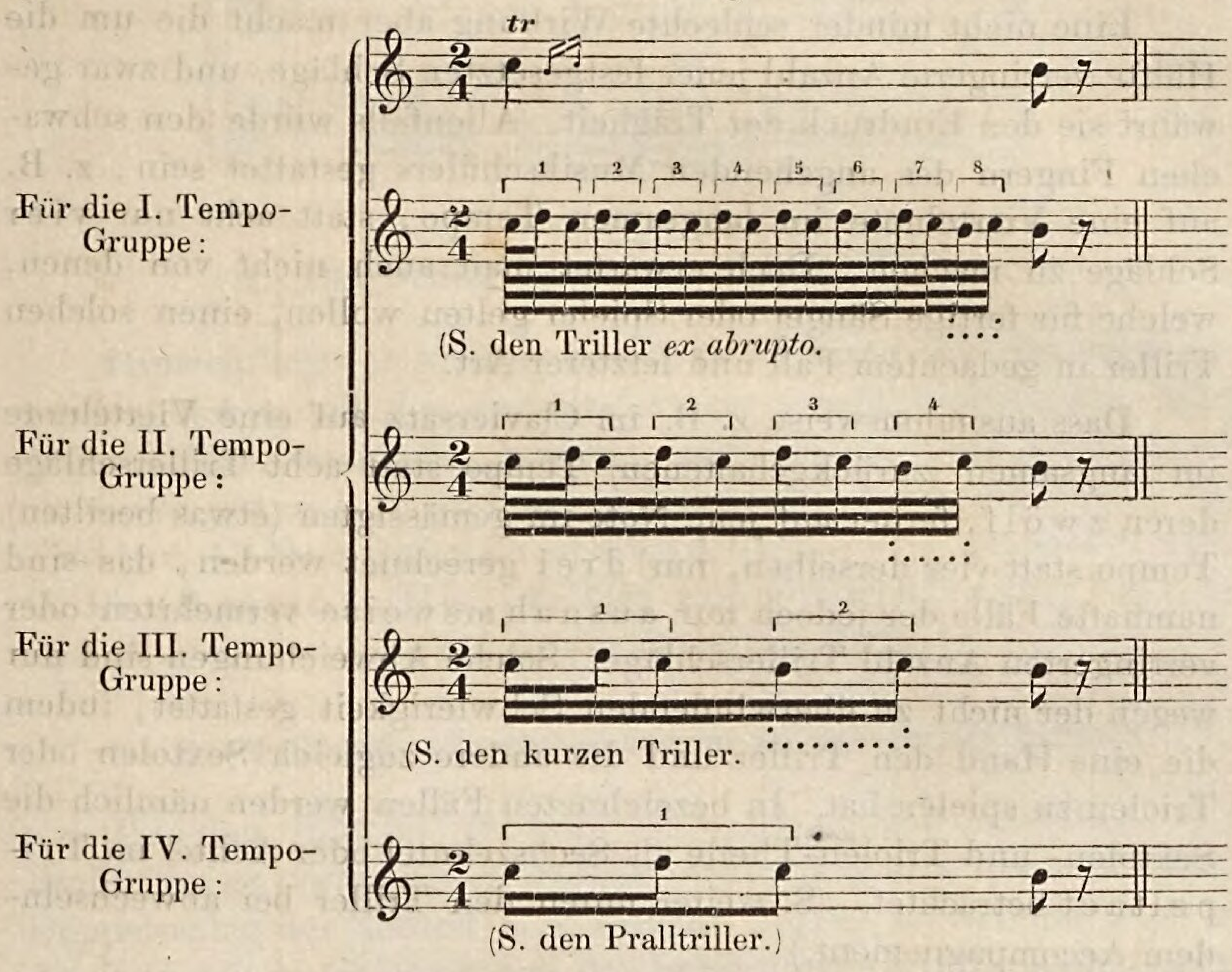
1) Diese vier Gruppen sind mit den vier menschlichen Lebensaltern (dem Greisen- oder Matronen-, dem Mannes- oder Frauen-, dem Jünglings- oder Jungfrauen- und dem Kindesalter) und diese wiederum mit den vier Jahreszeiten zu vergleichen. Quanz (1697—1773) in seiner Anweisung, die Flöte zu spielen, lehrt, man solle im langsamen Tempo auf die Zeit eines Achtels einen Pulsschlag (er setzt nämlich den Pulsschlag eines gesunden Menschen im ruhigen Zustande voraus), im gemässigten auf die Zeit eines Viertels einen Pulsschlag etc. rechnen.

I. Gruppe. Das langsame Tempo. (Mälzel's Metronom ♩ = 48 hier als Mitte oder Medium angenommen.)	*Grave.*[1] *Largo.* *Adagio.* *Lento.* *Larghetto.* *Andante* (s. Mozart).
II. Gruppe. Das gemässigte Tempo. (M. M. ♩ = 96 hier als Medium.)	*Andantino.* *Maestoso.* *Moderato.* *Allegretto.* *Allegro* (s. Mozart) oder *Allegro* (*deciso*) *moderato.*
III. Gruppe. Das geschwinde Tempo. (M. M. ♩ = 192 desgl.)	*Vivace, Spiritoso.* *Allegro con moto.* *Allegro con fuoco.* *Molto vivace.* *Allegro molto.*
IV. Gruppe. Das geschwindeste Tempo. (M. M. 𝅗𝅥 = 192 desgl.)	*Allegro molto e con brio.* *Allegro assai.* *Presto.* *Prestissimo.*



1) S. die Tempo-Scala in Leop. Mozart's Violinschule. Wie verschiedener Ansicht die Componisten in Betreff obiger Kunstwörter sind, lässt sich z. B. in Hummel's Clavier-Schule bezüglich des Ausdrucks *Allegro* sehen.

Nach vorstehenden Verhältnissen erscheint, auf eine Viertelnote gerechnet, der ordentliche Triller in folgender Gestalt:



Nach vorstehender Regel (Norm) macht man auf eine Viertelnote (und mit Einschluss des betreffenden Nachschlags) 1. im langsamen Tempo acht Trillerschläge (Trillerglieder), 2. im gemässigten deren vier, 3. im geschwinden deren zwei und 4. im geschwindesten nur einen Trillerschlag, oder, wie man auch zu sagen pflegt, man trillert auf gedachte Note im langsamen Tempo achtmal, im gemässigten viermal etc.

Obgleich die Trillertheile an den Grenzen der bezüglichen Tempo-Gruppe sich um ein ganz Geringes entweder schneller oder langsamer angeben lassen als in deren Medium, so darf die angegebene Anzahl Trillerschläge, aus leicht ermesslichen Gründen, weder vermehrt noch verringert werden. Denn wollte man, (wenn man es vermöchte), die Anzahl der Schläge, z. B. die des ordentlichen Trillers, auf eine Viertelnote im langsamen Tempo verdoppeln und statt acht deren sechszehn machen, so würde dies dem richtigen (musikalischen) Gehör eben so wenig Vergnügen gewähren, als dem gesunden, natürlichen Auge z. B. die sonst ganz geraden, doch aber zu engen und nicht zu unterscheidenden Schattirungs-Linien einer Zeichnung.

(Leop. Mozart:) »Der Triller darf nicht zu geschwind geschlagen werden, sonst wird er unverständlich, meckernd, oder ein sog. Geisstriller.«

Eine nicht minder schlechte Wirkung aber macht die um die Hälfte verringerte Anzahl jener festgesetzten Schläge, und zwar gewährt sie den Eindruck der Trägheit. Allenfalls würde den schwachen Fingern des angehenden Musikschülers gestattet sein, z. B. auf eine Viertelnote im langsamen Tempo, statt acht nur vier Schläge zu machen. Doch erwartet man auch nicht von denen, welche für fertige Sänger oder Spieler gelten wollen, einen solchen Triller in gedachtem Fall und letzterer Art.

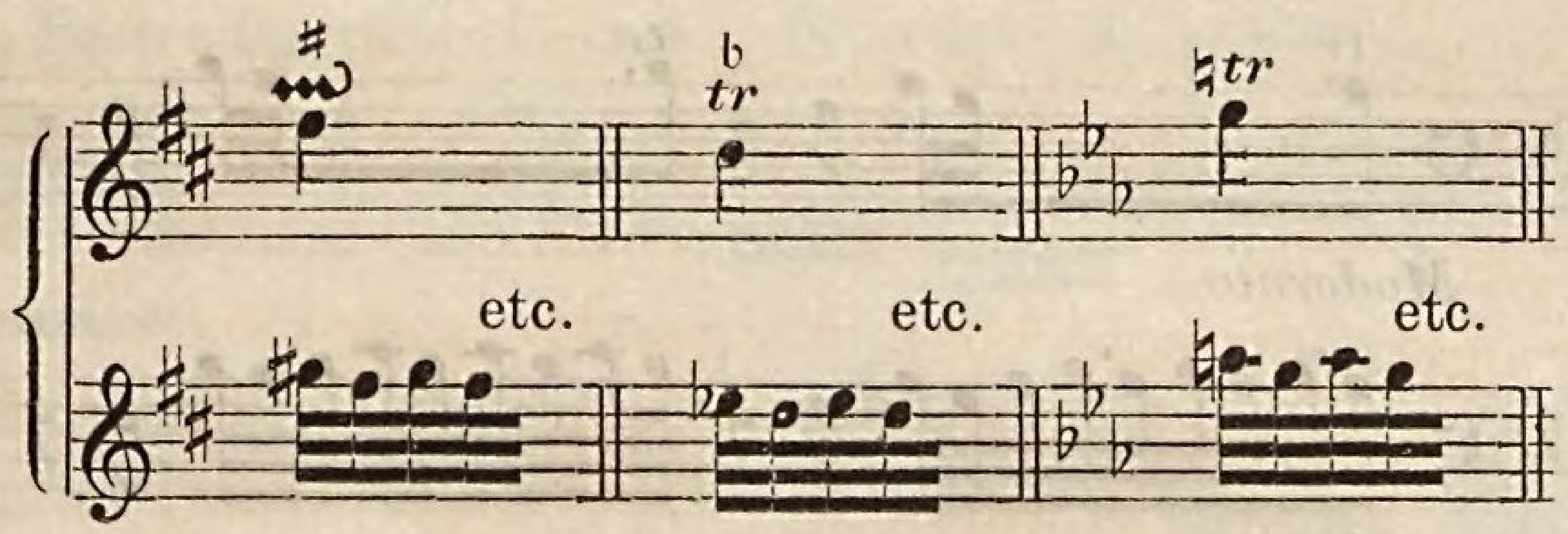
Dass ausnahmsweise z. B. im Claviersatz auf eine Viertelnote im langsamen (zurückgehaltenen) Tempo statt acht Trillerschläge deren zwölf, ferner auf jene Note im gemässigten (etwas beeilten) Tempo statt vier derselben, nur drei gerechnet werden, das sind namhafte Fälle der jedoch nur ausnahmsweise vermehrten oder verringerten Anzahl Trillerschläge. Solche Abweichungen sind nur wegen der nicht zu überwindenden Schwierigkeit gestattet, indem die eine Hand den Triller und die andere zugleich Sextolen oder Triolen zu spielen hat. In bezeichneten Fällen werden nämlich die Sextolen- und Triolen-Theile als Sechszehntel oder Achtel im Tripeltact betrachtet. (S. weiter unten den Triller bei abwechselndem Accompagnement.)

Viele Musikausübende mögen nun zwar der Aeusserung »eines sonst fertigen Clavierspielers«: »Aber, das hört oder bemerkt ja Niemand, wie viel Trillerschläge man jedesmal macht!« beistimmen; aber sie mögen bedenken, dass (wenn sie selbst es auch nicht hören oder hören können) das Ohr des Musikers von Fach — und sollte derselbe auch nicht ein guter Rechenmeister sein — die jedesmaligen auch noch so schnell hervorgebrachten Trillerschläge genau und mit vollem Bewusstsein abmisst und zählt[1] und sie mögen dies daher bei ihren Musikausführungen vor solchen Sachkundigen in Betracht ziehen.

Was in Bezug auf den obern Hülfston des Doppelschlags und des beigefügten, auf ihn einwirkenden Versetzungszeichens gesagt ist, gilt auch beim Triller.

(Türk:) »Soll man beim Hülfstone des Trillers von der Vorzeichnung abweichen, so wird diese Abweichung durch ein ♯, ♭ oder ♮ über dem Trillerzeichen angedeutet.« Z. B.

1) »Ein Musikton ist ein rhythmisch geordneter Klang, oder ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaass. Je bestimmter und abgemessener die Schwingungen sind, desto reiner und bestimmter ist auch ein Musikton.« (Dies hinweislich auf den Triller.)



1. Der ordentliche (oder lange) Triller.

Hinsichtlich der Anfangsformel, der Verbindung mit vorangehenden Noten und der Verhältnisse zu andern Stimmen etc. wird dieser Triller verschieden benannt, nämlich: A. Der Triller *ex abrupto* (oder der unvorbereitete Triller). B. Der freie Triller. C. Der gebundene und der accentuirte Triller. D. Der Kettentriller. E. Der accompagnirende Triller und F. Der zwei- und dreistimmige Triller.

A. Der Triller *ex abrupto* (oder der unvorbereitete Triller).

Wie den »plötzlich auf der Note angebrachten Pralltriller« oder Pralltriller *ex abrupto* (s. 8. Abschn. Marpurg) und den prallenden Doppelschlag der Neuzeit (s. 6. Abschn. Türk), so hat man auch in der Folgezeit in gleichem Fall den ordentlichen Triller (s. Mozart) mit dem Haupttone begonnen, welcher Triller daher dieser Anfangsformel wegen der Triller *ex abrupto* genannt werden kann, wodurch er von den nachfolgenden Trillern unterschieden ist.

Dieser Triller, bei welchem der beginnende Hauptton die Hälfte der Zeitdauer von dem erstmaligen Hülfston erhält, und welcher in Folge bezeichneter Anfangsformel den Eindruck der Keckheit, Kraft etc. macht, wird, wie in Compositionen neuerer und neuster Zeit vorkommt, durch ein Nötchen angedeutet, welches mit der Note, worüber das Trillerzeichen steht, eine und dieselbe Notenstufe einnimmt, wie z. B. in der weiter obigen von Mozart gezeigten Andeutungsart dieses Trillers vorkommt, und hier unten bei *a*) wiederholt angegeben ist. Dieses Nötchen ist jedoch eher als Vorhalt denn als Vorschlag zu betrachten.

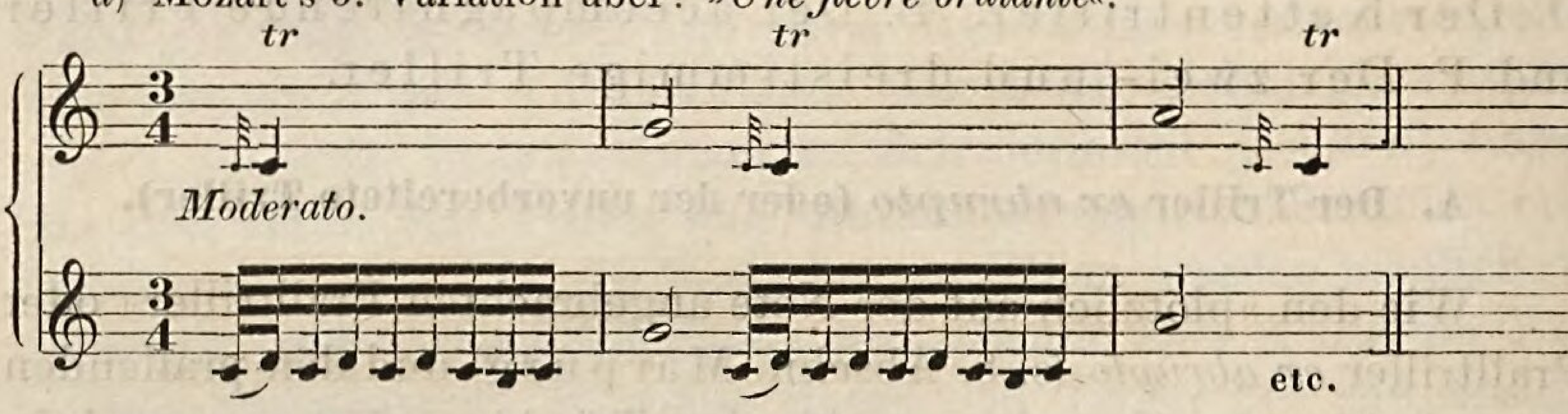
Sehr wichtig ist in Betreff dieses Trillers folgende Schriftstelle aus Leop. Mozart's Violinschule etc.

»Wenn eine Passage u. dergl. mit einem Triller anfängt, so wird der Vorschlag kaum gehört, und er ist in solchem Fall nichts Anderes, denn ein starker Anstoss des Trillers.« Z. B.

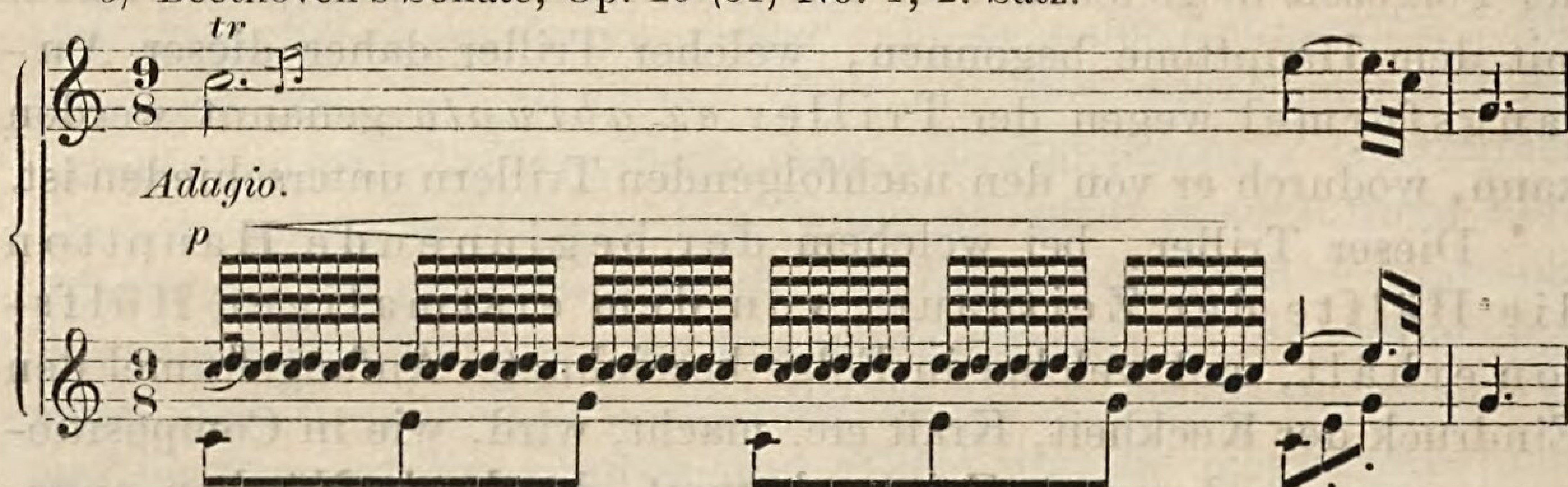


Wir wenden den Triller *ex abrupto* (welcher in vielen Fällen sehr leicht die Stelle des Trillers mit dem Zusatz von unten vertreten dürfte) an, wie bei *a*), zu Anfang eines Satzes, wie bei *b*), nach einer Pause, wie bei *c*), nach einem Sprunge, wie bei *d*), auch oft auf n i c h t s c h n e l l steigender[1], wie bei *e*) und fallender Secunde nach dem Tactstrich, wie bei *f*), imgleichen nach Noten mit dem Staccato-Zeichen u. dergl.

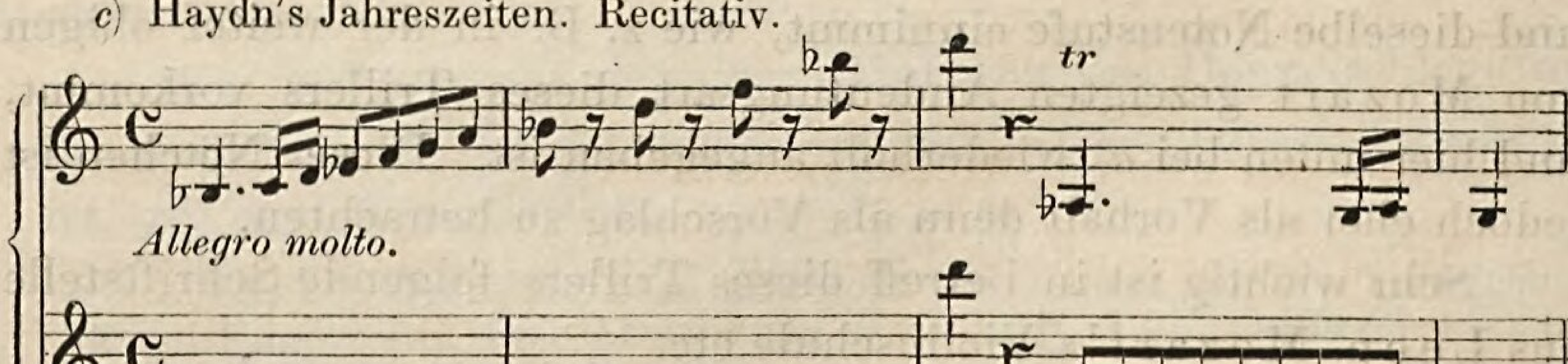
a) Mozart's 3. Variation über: »*Une fièvre brûlante*«.



b) Beethoven's Sonate, Op. 29 (31) No. 1, 2. Satz.

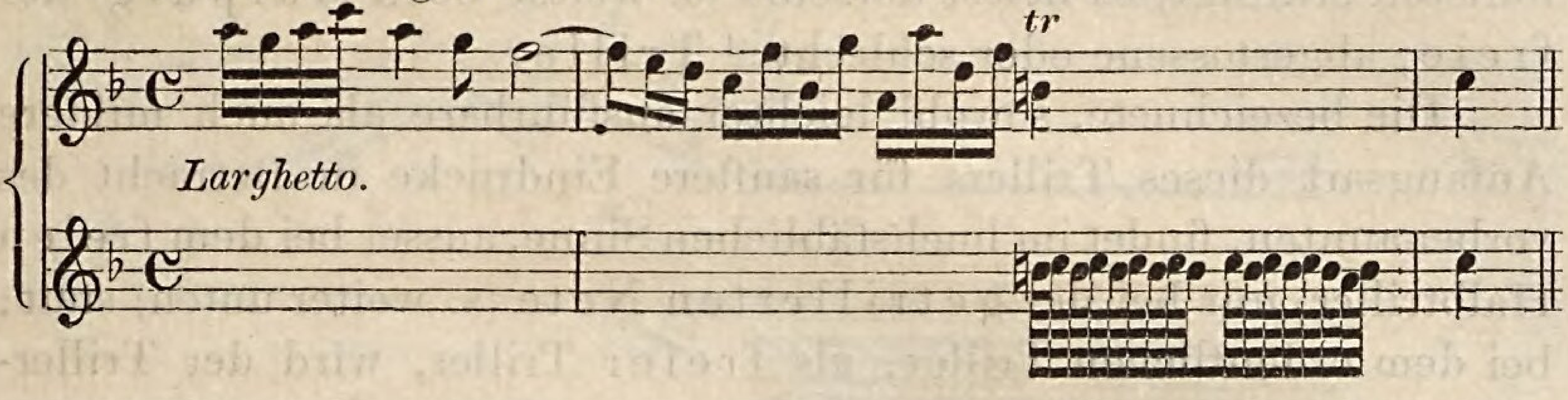


c) Haydn's Jahreszeiten. Recitativ.



1) In C. M. v. W e b e r ' s »Aufforderung«, am Schlusse daselbst, würde z. B. der s c h n e l l a u f s t e i g e n d e n Secunde wegen immer nur der f r e i e Triller (s. diesen) stattfinden können. In entgegengesetztem Fall wäre für den Triller mit dem Zusatz von unten gute Gelegenheit.

d) Seb. Bach's figurirter Choral: »Schmücke dich« etc.



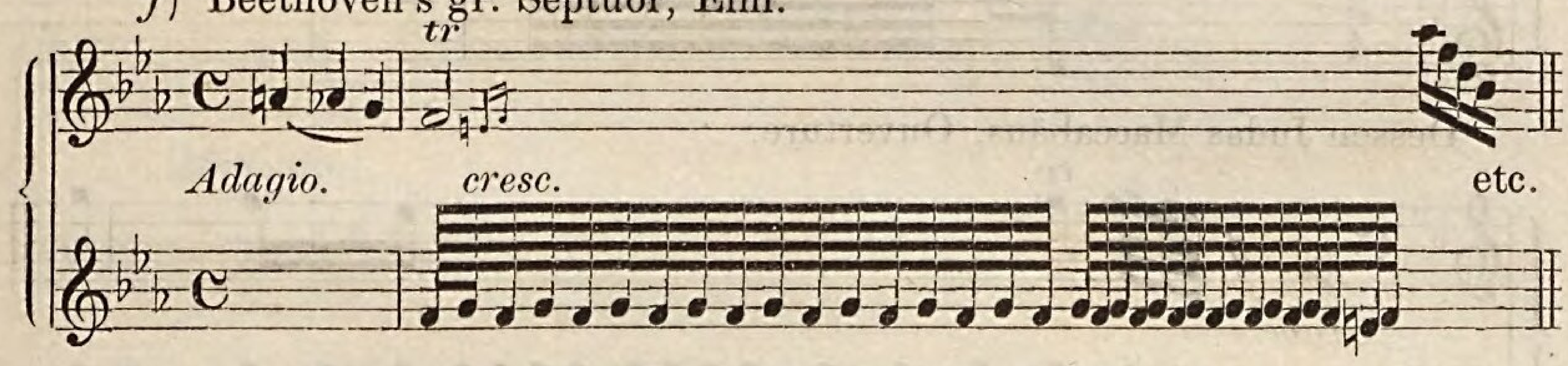
e) Händel's Messias, Ouverture.



e) Mozart's Don Juan, Arie: »*Ah, pietà*« —



f) Beethoven's gr. Septuor, Einl.



Anmerkung. Wenngleich in dem obigen Fall bei *d)*, nämlich nach einem Sprunge und bei langer Note, der hier noch besonders die Applicatur begünstigende Triller mit dem Zusatz von unten würde stattfinden können, so mag obiges Beispiel dazu dienen, darauf hinzuweisen, dass, wenn wir in solchem Fall (und wozu wir durch Mozart Veranlassung gefunden haben) auch bei Seb. Bach den Triller *ex abrupto* anwenden, wir hiedurch immer eher als nicht im Sinne des Altmeisters zu verfahren glauben, in sofern als derselbe den Pralltriller [1] und auch den geschnellten Doppelschlag etc. mit dem Hauptton angefangen hat, und ferner z. B. den Triller, mit welchem das 16. Präludium, Theil I, seines wohltemperirten Claviers anfängt, auch nicht anders als mit dem Hauptton begonnen, d. h. den Triller *ex abrupto* angewendet haben kann, indem hier der freie oder der Zusatz-Triller keine gute Wirkung macht.

In solchem Fall, wie oben bei *e)*, wäre es bei Händel auch thunlich, den freien Triller mit anticipirter Trillernote anzuwenden, und zwar bezüglich der weiter oben angeführten Schriftstelle von E. Bach: »Vor diesem brauchte man die Triller nicht leicht eher, als nach einem Vorhalte und bei Wiederholung der vorigen Note«.

B. Der freie Triller.

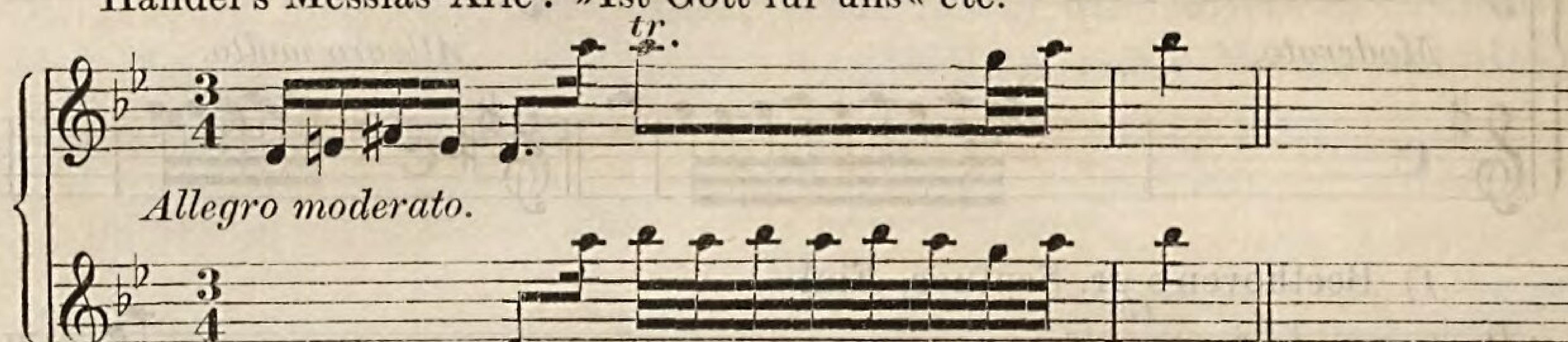
Wird der ordentliche Triller in der Art angefangen, dass mit der Eintrittszeit der Trillernote nicht erst der Trillerhauptton, wie bei dem Triller *ex abrupto*, sondern sogleich der Triller-

1) S. No. 13 und 14 der Notenbeispiele in Seb. Bach's »Explication unterschiedlicher Zeichen« etc. weiter oben.

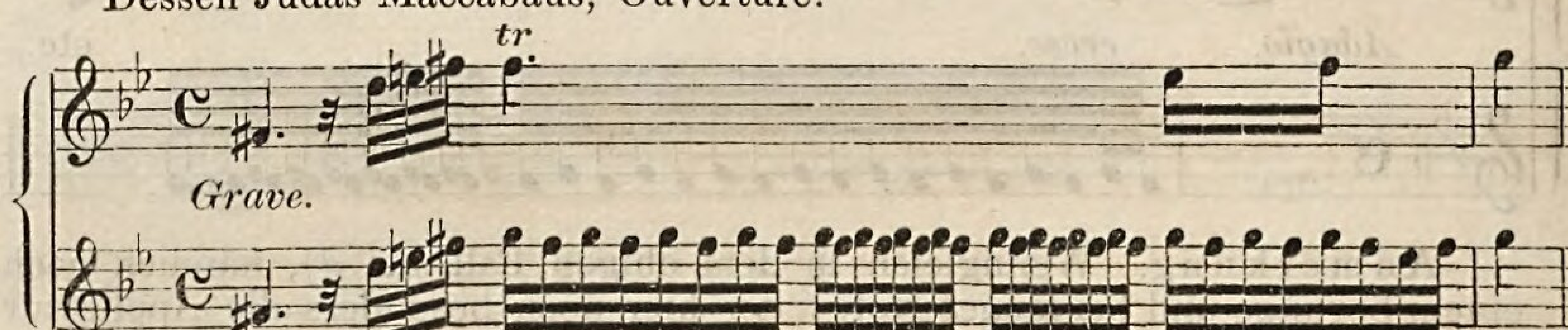
hülfston erklingt, so heisst derselbe (s. weiter oben Marpurg) der freie, abgestossene oder schlechte[1] Triller.

Die bezeichnete, sowohl leichter ausführbare als auch mildere Anfangsart dieses Trillers für sanftere Eindrücke in Betracht des vorbenannten, findet im buchstäblichen Sinne, ausser bei dem freien Halbtriller, nur bei der getrillerten Note (s. weiter unten) statt; bei dem ordentlichen Triller, als freier Triller, wird der Trillernote aber gewöhnlich eine kurze Note von gleicher Tonstufe vorangestellt, welche letztere Note aber nicht selten mit einer (s. die *Ribattuta*) oder einer zweiten etc. tiefern Note verbunden ist. Z. B.

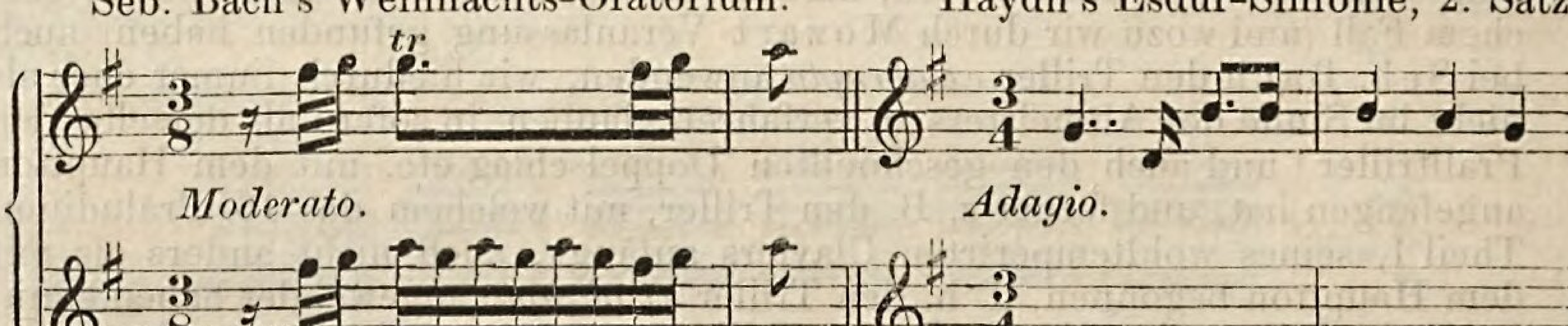
Händel's Messias-Arie: »Ist Gott für uns« etc.



Dessen Judas Maccabäus, Ouverture.



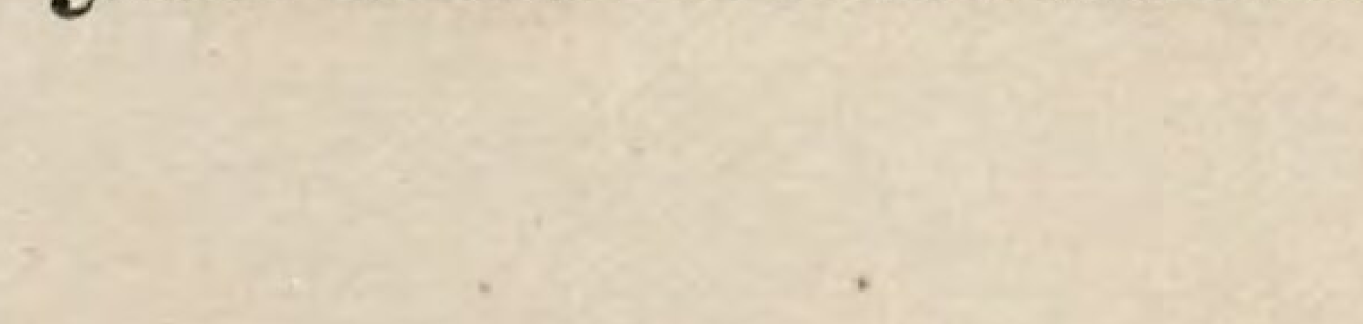
Seb. Bach's Weihnachts-Oratorium. Haydn's Esdur-Sinfonie, 2. Satz.



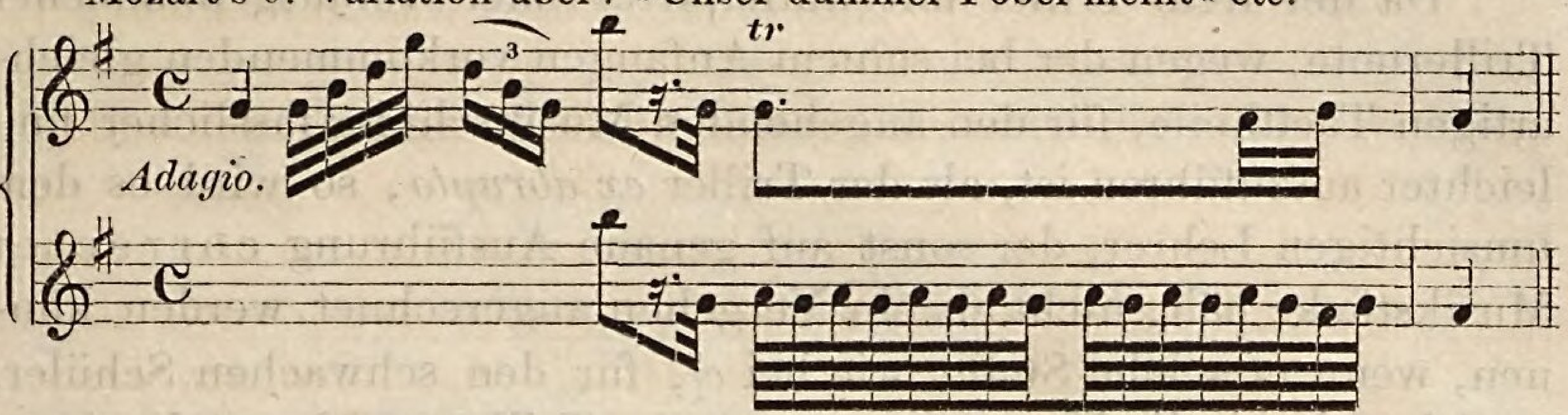


1) Wir nehmen schlecht hier für schlicht, einfach. — Sonst aber wollen wir weder einen schlechten Triller noch auch den Triller schlecht machen, d. h. ihn für entbehrlich erklären.

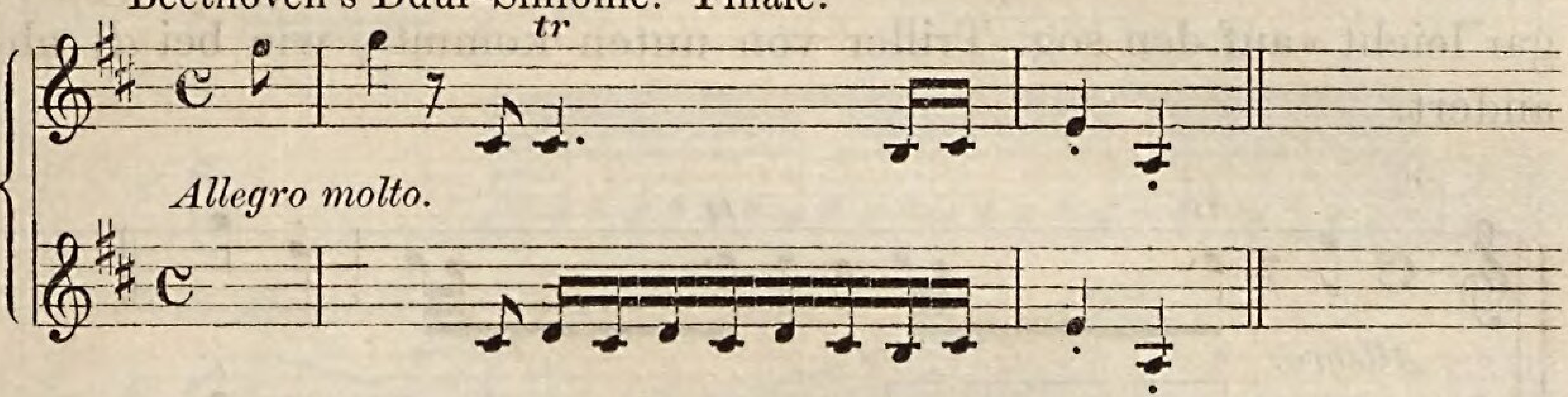
2) Leop. Mozart: »Bei der Zwischencadenz (d. i. dem Halbschluss) kann man nach dem Nachschlage des Trillers einen Vorschlag aus der Terze von zwei Noten machen. Z. B.



Mozart's 9. Variation über: »Unser dummer Pöbel meint« etc.



Beethoven's Ddur-Sinfonie. Finale.

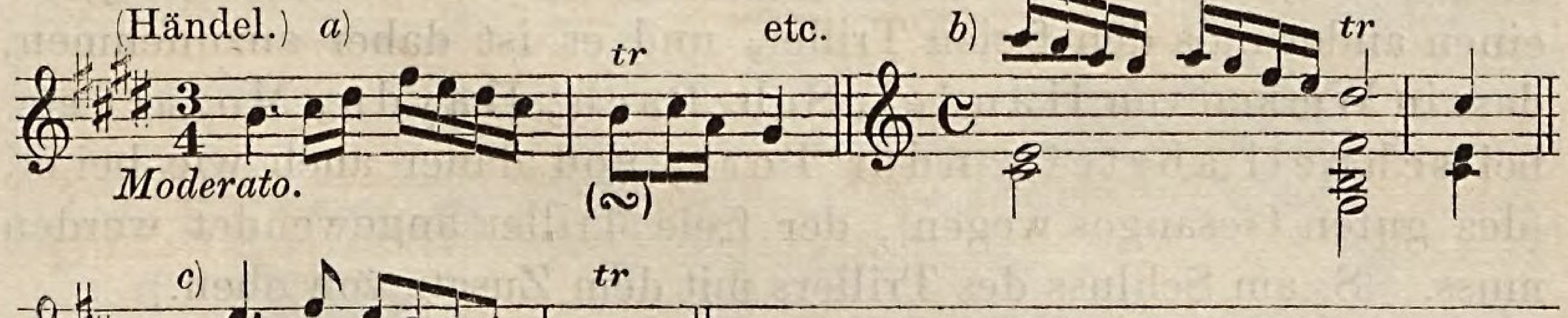


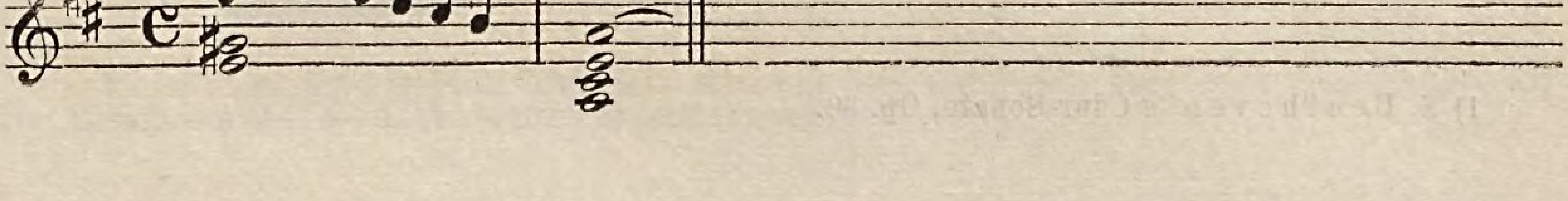
C. M. v. Weber's Aufforderung.



Bei dieser Trillergestaltung in Hinsicht der Anfangsformel ist der zu verzierende Ton immer noch der vorherrschende geblieben und macht somit auch hier den erforderlichen Eindruck, und wenn auch der (und auf kurzer Note die Stelle eines Trillers oft vertretende) Doppelschlag auf der Note mit dem Hülfston begonnen wird, wie bei *a*), so kommt doch letzterer durch den schnell darauf abschliessenden Hauptton weniger in Betracht. Dieserhalb kann man gar nicht erwarten, dass die bei vorstehenden Beispielen genannten Meister in solchem Fall, wie unten bei *b*), (s. Hummel's Clavier-Schule), oder auch wie bei *c*), den ordentlichen Triller ohne Weiteres mit dem Hülfston zu beginnen verlangen. (S. die untern Trillerbeispiele von Mozart etc. und die Zusatz-Triller, den geschnellten Doppelschlag etc.)

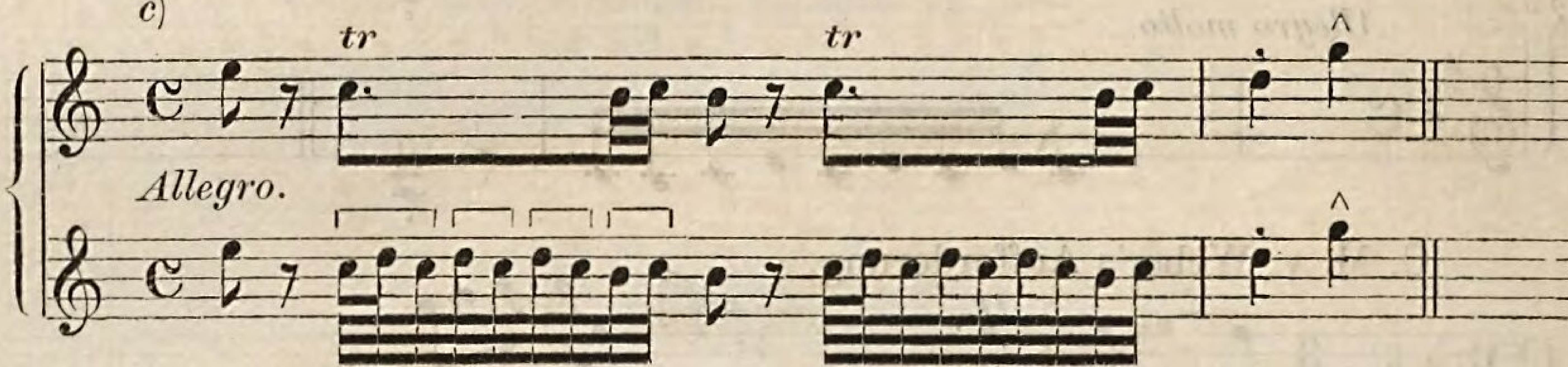
(Händel.) *a*) etc. *b*)



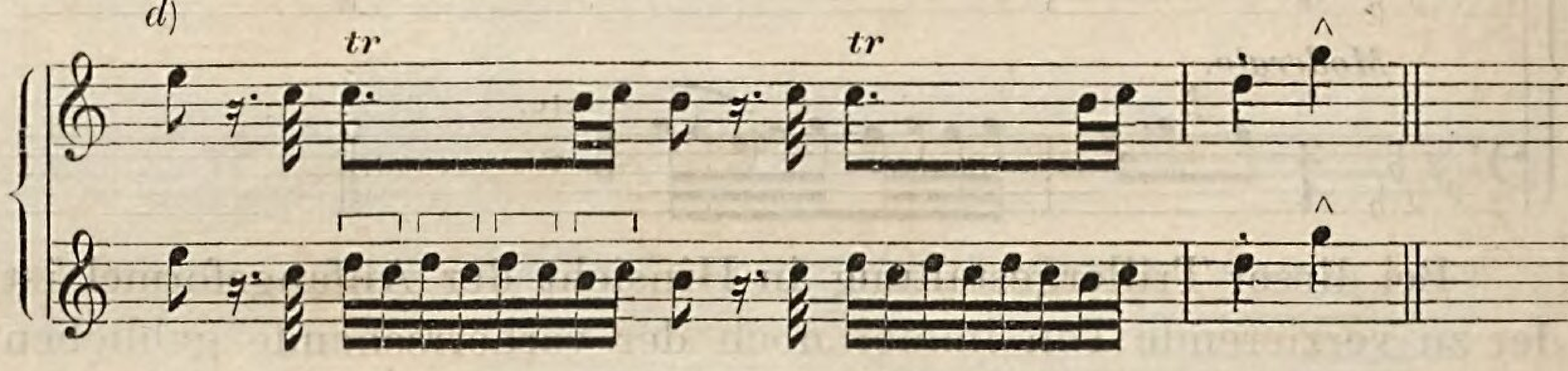


Da der freie Triller mit anticipirter oder vorausgenommener Trillernote, wegen der bei seinem Anfangen vorkommenden gleichartigen Tacttheile, für den angehenden Musikschüler fasslicher und leichter auszuführen ist, als der Triller *ex abrupto*, so wird es dem umsichtigen Lehrer, der sonst auf genaue Ausführung c o r r e c t e r Musikstücke hält, nicht als ein Vergehen angerechnet werden können, wenn er solche Stelle, wie bei *c*), für den schwachen Schüler, (welcher durch die Hauptnote, womit der Triller *ex abrupto* beginnt, gar leicht »auf den sog. Triller von unten kommt«) wie bei *d*) abändert.

c)



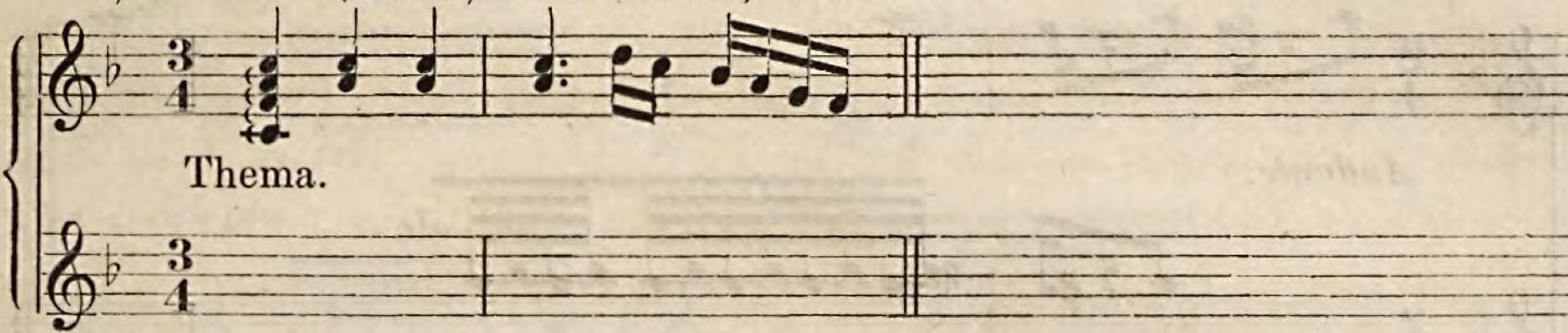
d)



Eine besondere Anfangsart des freien Trillers findet sich in M o z a r t's Compositionen vor, und zwar beginnt, unten bei *a*), der Triller mit einem von M o z a r t sonst selten gebrauchten Doppelvorschlag, welcher Triller mit solcher Anfangsformel als eine Nachbildung des Trillers *ex abrupto* gelten kann. Bei *b*) stellt M o z a r t die erste Note dieses Doppelvorschlags in den Auftact etc. Dass M o z a r t (und auch H a y d n bei *bb*)) in solchem Fall immer den freien Triller angewendet hat (und wie auch hier kein anderer Triller stattfinden kann), lässt sich genau daran erkennen, dass derselbe in seinem Rondo I in Fdur die (zu verändernde) Hülfsnote [1] vorschreibt, wie bei *c*). Ferner gestattet der Fall bei *d*) unmöglich einen andern als den freien Triller, und es ist daher anzunehmen, dass in Werken von H ä n d e l, S e b. B a c h, H a y d n, M o z a r t etc. bei s c h n e l l a b s t e i g e n d e r T e r z, und daher auch wie bei *e*), (des guten Gesanges wegen), der freie Triller angewendet werden muss. (S. am Schluss des Trillers mit dem Zusatz von oben.)

1) S. B e e t h o v e n's Cdur-Sonate, Op. 30.

a) Mozart's (kleine) Fdur-Sonate, 2. Satz.





Dessen (grosse) Fdur-Sonate, 3. Satz.



b) Dessen (beliebte) Fdur-Sonate, 2. Satz.





b) Dessen 11. Variation über: »*La belle Françoise*«.

bb) Haydn's Gdur-Sonate, 2. Satz.

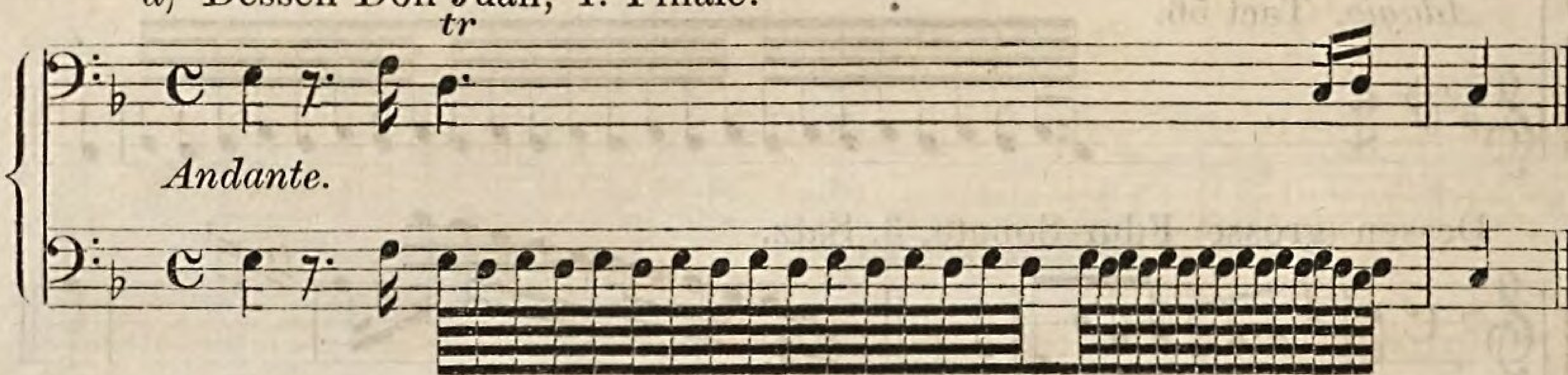


1) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Mozart hier der langen Note wegen den Triller mit dem Zusatz von oben (s. d. am Schluss desselben) angewendet hat.

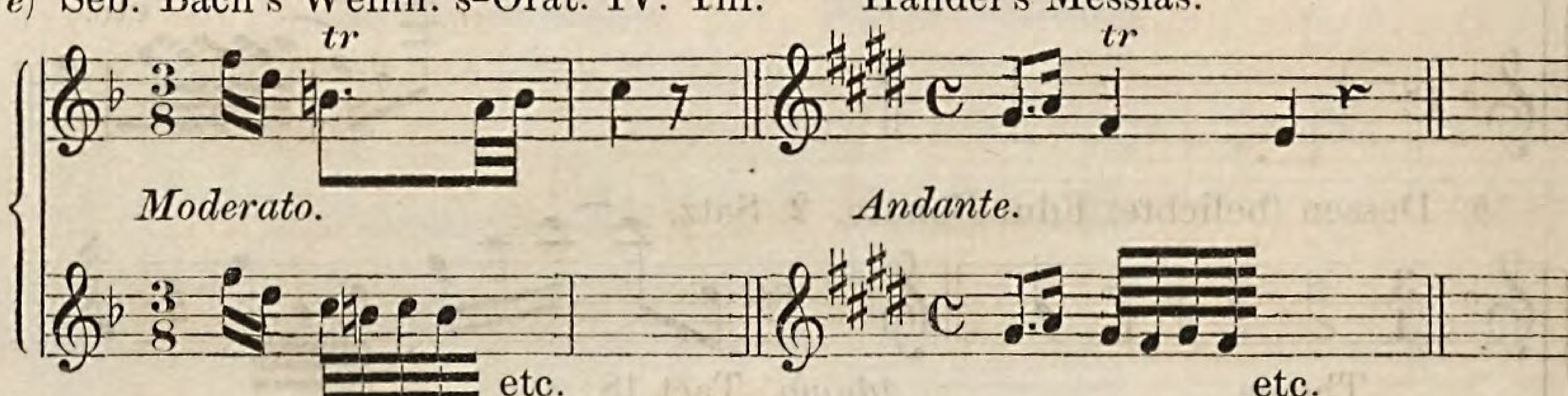
c) Mozart's Rondo I.



d) Dessen Don Juan, I. Finale.



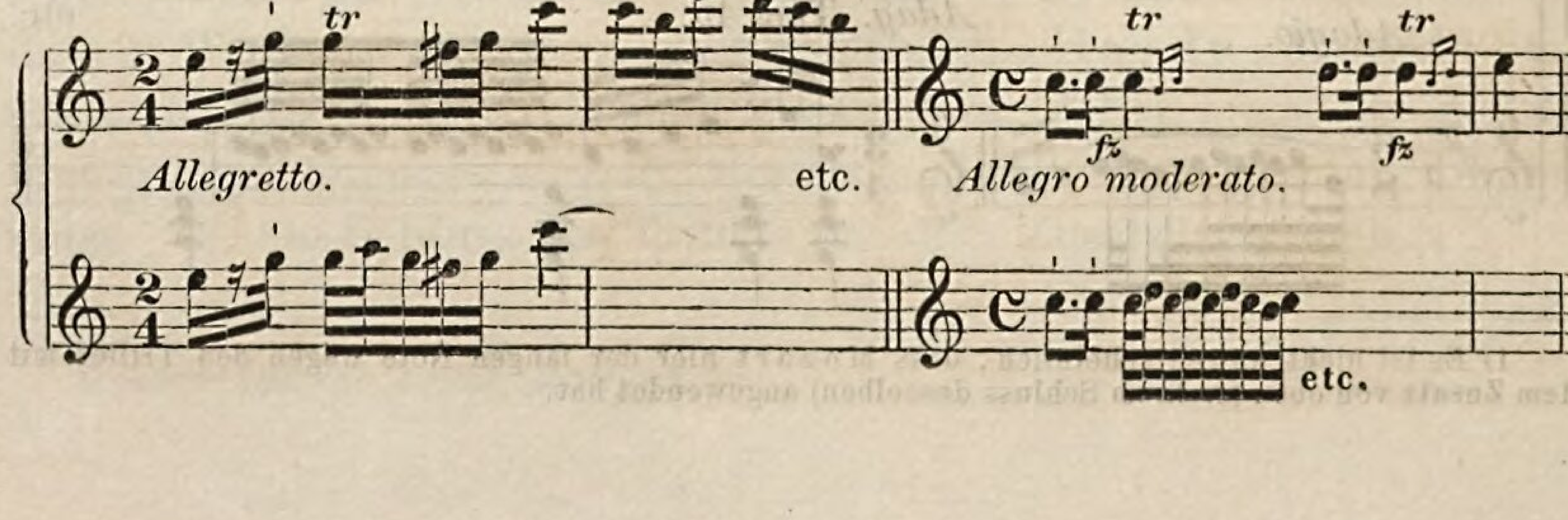
e) Seb. Bach's Weihn.'s-Orat. IV. Thl. Händel's Messias.



Wird in der Regel der freie Triller nach anticipirter Trillerhauptnote angewendet, so muss von dieser Regel in dem Fall abgewichen werden, wenn über der anticipirten Note das Staccatozeichen, d. i. ein Punkt oder Strichpunkt, steht, wie unten bei *a*), und es findet alsdann der Triller *ex abrupto* statt, wie wir bekanntlich bei der Notenfigur bei *b*) in Betreff des Trillerzeichens verfahren und daselbst eine dem geschnellten Doppelschlag sehr ähnliche V.-Manier anwenden.

(E. Bach:) »Wenn ein Doppelschlag über gestossenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch die im Anfange zugefügte Note.« (S. den geschnellten Doppelschlag.)

a) Mozart's Cdur-Son. z. vier H., 3. Satz.



b) Mozart's Var. 2 über: »*La belle Françoise*«. Mozart's (beliebte) Fdur-Sonate, 2. Satz.



In Bezug auf vorstehendes Notenbeispiel bei *b*) sei bemerkt, dass der auf kurzer, bei *c*), oder in Folge des geschwinden Tempos kurz gewordener Note, bei *d*), angewendete und bis auf ein einmaliges Trillern und den (doppelten) Nachschlag beschränkter Triller *ex abrupto* (d. i. Pralltriller und Nachschlag) schicklicher Weise

der kurze Triller[1]

genannt werden könnte. Wir finden denselben von Beethoven, wie bei *e*), durch *tr* oder 𝆖 und doppelten Nachschlag angedeutet.

Mozart's Bdur-Sonate, zu vier Händen, 3. Satz. Beethoven's 9. Sinfonie, 3. Satz. Beethoven's Cismoll-Son., Op. 27, No. 1, 3. Satz.



c) Dessen Ddur-Sinfonie, Finale. *d*) Dessen Son. path., Op. 13, 1. Satz.

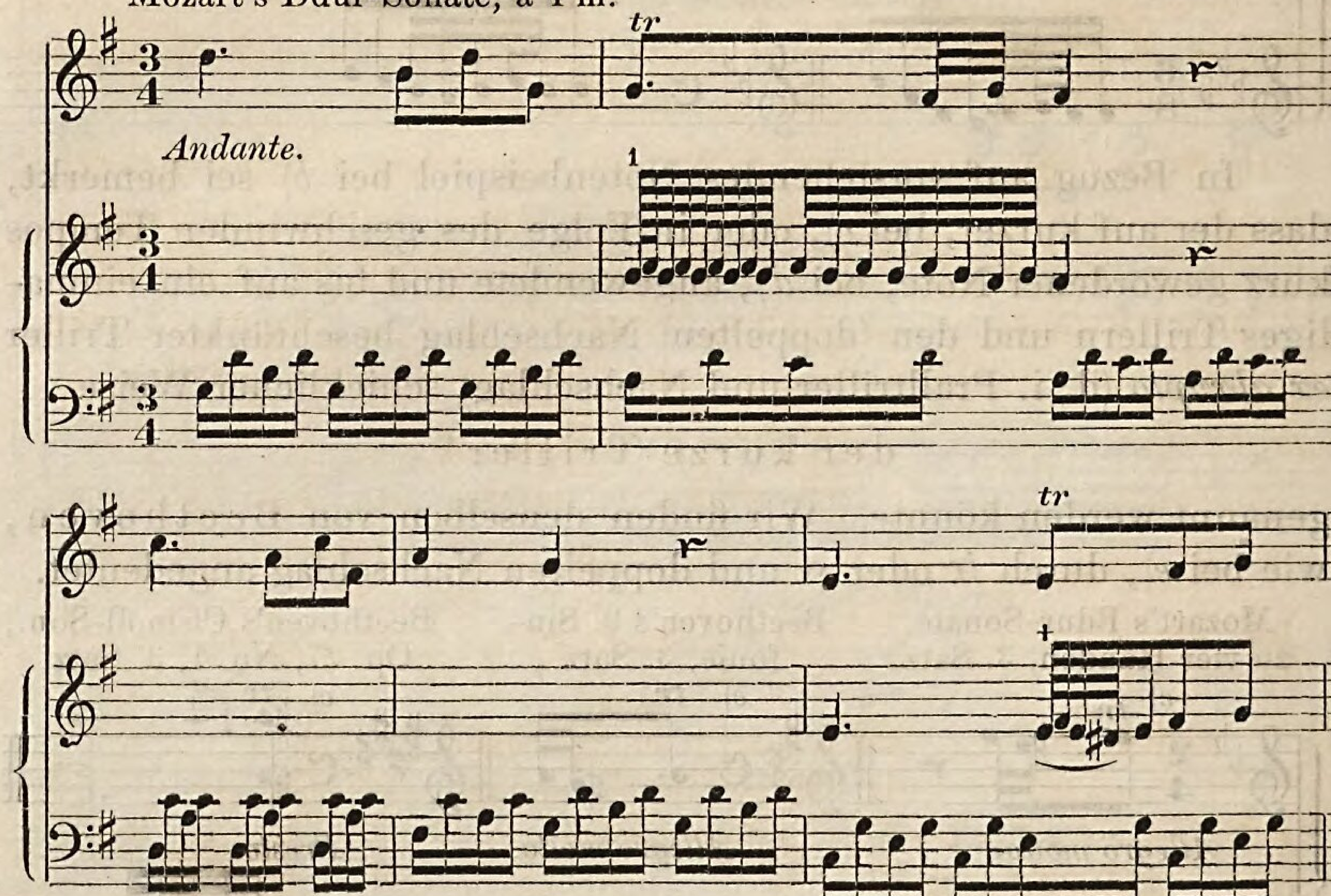




1) Von Marpurg »der kurze Doppeltriller« genannt.

Dieser, aus Pralltriller und doppeltem Nachschlag gebildete Triller kommt auf geschwinden Noten vor und ist dadurch von dem geschnellten Doppelschlag unterschieden, welcher letztere in der Walze oder Rolle besteht. Z. B.

Mozart's Ddur-Sonate, à 4 m.



Dessen Cdur-Sinfonie, Finale.



C. Der gebundene und der accentuirte Triller.

Wenn die (erste) Hülfsnote, womit der freie Triller bei der Eintrittszeit der Trillernote beginnt, an die um eine Tonstufe höhere Note von etwas langer Dauer gebunden wird, so entsteht hiedurch der angeschlossene oder gebundene Triller, welcher immer nur auf absteigender Secunde mit dem Schleifbogen, wie bei *a*), oft aber auch ohne[2] diesen Bogen vorkommt, und welcher, wenn nämlich jene um eine Tonstufe höhere Note durch ein Vorhaltsnötchen

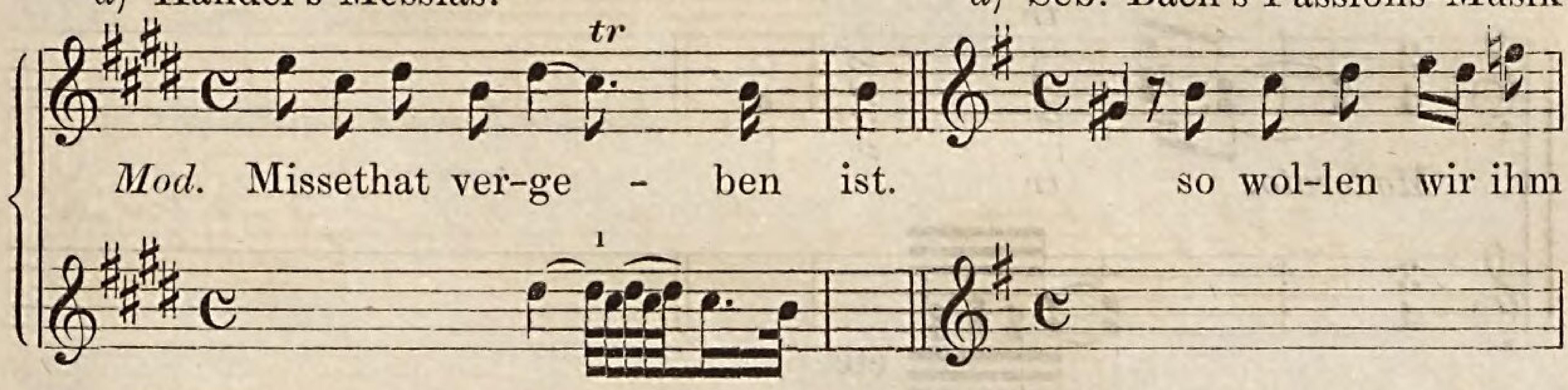
1) Durch Anwendung des freien Trillers würden hier gegen den Bass verbotene Octaven entstehen. Besser noch als der Triller *ex abrupto* würde hier der Triller mit dem Zusatz von unten sein.

2) In Betreff dieses Trillers steht dieser Bogen z. B. in Graun's Tod Jesu: »Weinet nicht« im Clavier-Auszug nicht.

ausgedrückt ist, wie bei *b*), der schwebende, vorbereitete oder, hinweislich auf den ehedem Accent genannten Vorhalt, der accentuirte Triller genannt wird. (S. Marpurg.)

Diese Trillergestaltung, von gleichsam unmerklicher Anfangsart, macht wegen ihres anschmiegenden etc. Charakters eine beruhigende Wirkung, und wird daher gemeinhin am Schlusse einer Periode oder eines Tonstücks gebraucht.

a) Händel's Messias. *a*) Seb! Bach's Passions-Musik



nach dem Evang. Matth. *a*) Beethoven's Gdur-Son., Op. 49, No. 2.[2]



b) Haydn's Gdur-Sonate, 2. Satz.



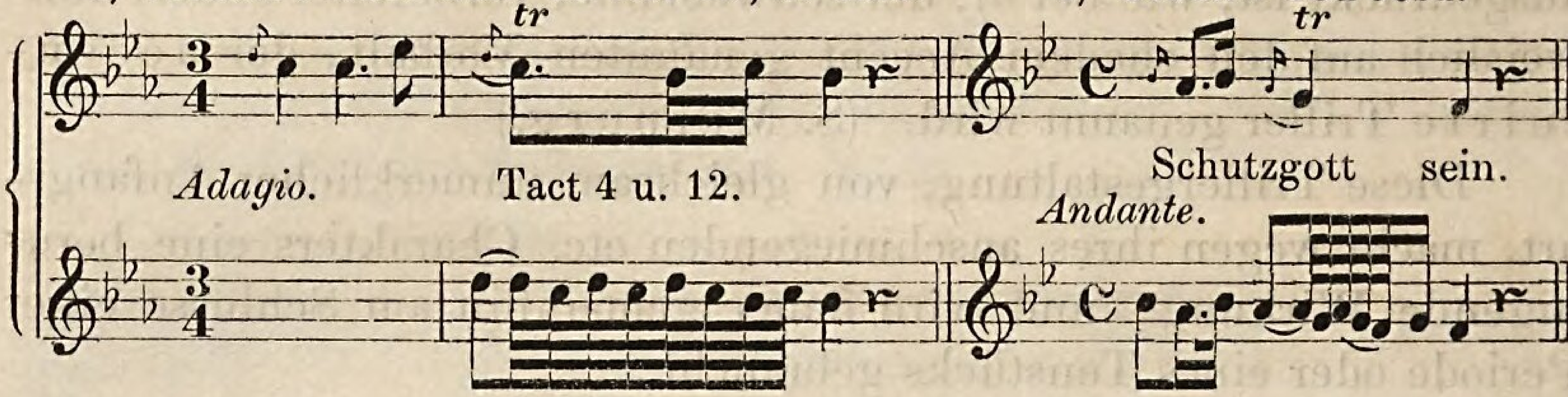
b) Mozart's Amoll-Sonate, 2. Satz.



1) S. No. 13 und 14 der weiter obigen »Explication« etc. von Seb. Bach.

2) S. Beethoven's Op. 26, Asdur-Sonate. Thema.

b) Mozart's Bdur-Son. zu vier H., 2. Satz. *b*) Graun's Tod Jesu.



b) Daselbst im Duett.



Anmerkung. Als der Gegensatz oder das Widerspiel des gebundenen Trillers ist der auf steigender Secunde angewendete Triller mit dem Zusatz von unten zu betrachten, wenn dessen erste Note an die vorhergehende gebunden ist. (S. am Schluss des Trillers mit dem Zusatz von unten.)

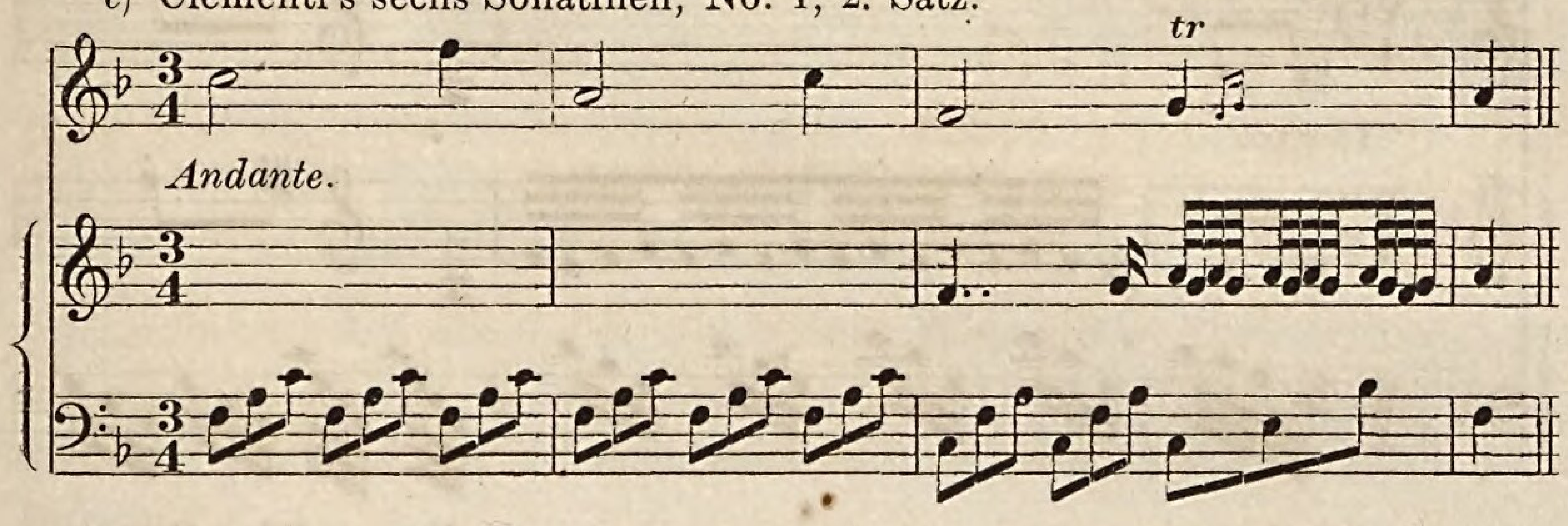
Wenn wir nun auch, wie oben gesagt ist, auf fallender Secunde ohne Schleifbogen gemeinhin den Zusatztriller oder den Triller *ex abrupto* anwenden, so bezieht sich dies mehr auf die neuern und neusten Compositionen, als auf die z. B. von Händel, Seb. Bach etc., in welchen der gebundene Triller oft vorkommt und wahrscheinlich auch nach Absicht genannter Tonsetzmeister stattfinden soll, wenn etwa auch der Schleifbogen über der fallenden Secunde fehlt, indem wir das Fehlen dieses Bogens als einen Schreib- oder Druckfehler etc. betrachten.

Wie ehedem bei Wiederholung der vorigen Note in dem Fall, wie bei *a*), (s. weiter oben E. Bach) der Triller angewendet worden ist, so wird dies wohl auch in dem entgegengesetzten Fall, wie bei *b*), geschehen sein, in welchen beiden Fällen daher der freie Triller, d. h. der freie Triller mit vorausgenommenem Trillerhauptton, stattfinden kann, welcher letztere Triller ausnahmsweise statt des Trillers *ex abrupto* (wie dort bereits bemerkt) angewendet wird, z. B. bei *c*). Zu vermehrter Lebhaftigkeit des freien Trillers wird dem anticipirten Trillerhauptton noch ein um eine Tonstufe tieferer Ton vorangestellt, wie bei *d*). Durch diese vorangehenden beiden Töne, welche als ein Schlag des vorausgeschickten Trillers oder der *Ribattuta* zu betrachten sind, wird die Anfangsart des Trillers mit dem Zusatz von unten nachgeahmt, welcher nämlich in solchem Fall, bei langer Note, stattzufinden pflegt. In gedachter Art ver-

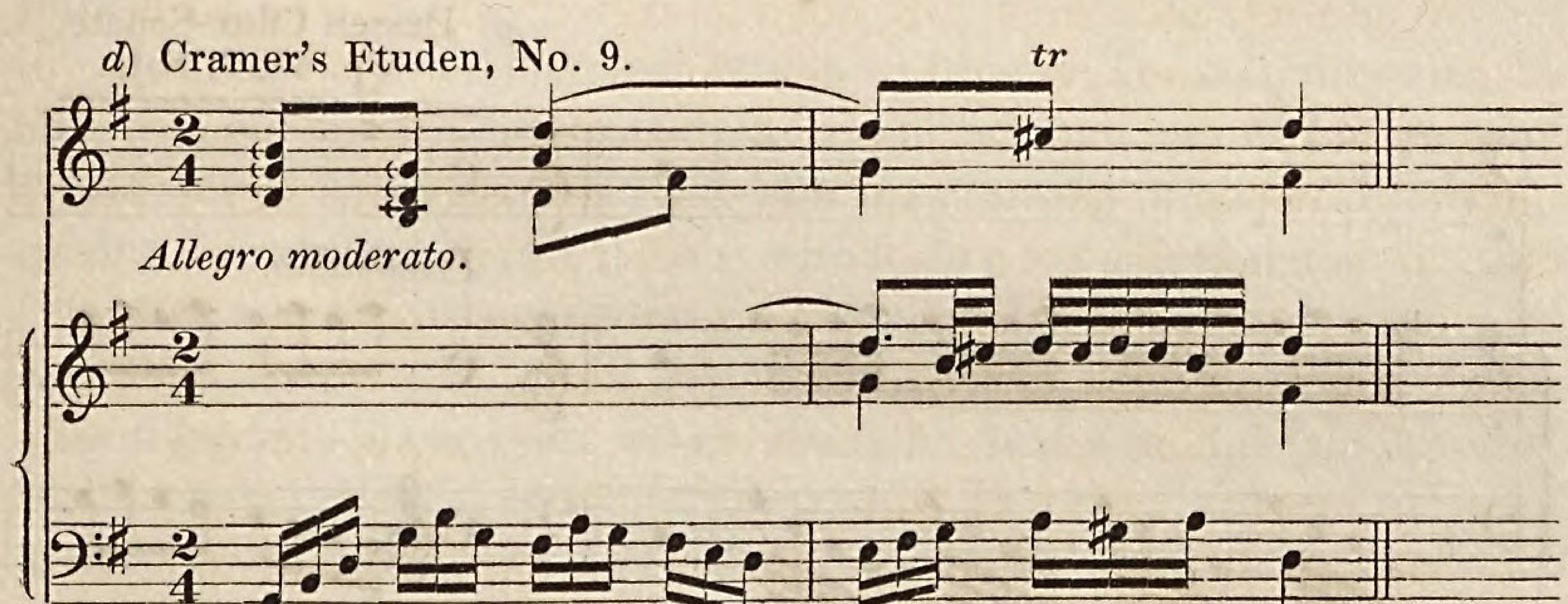
fährt man gemeinhin auch dann, wenn der freie Triller auf wiederholter, aber für den Zusatztriller zu kurzer, Note vorkommt, wie bei *e*).



c) Clementi's sechs Sonatinen, No. 1, 2. Satz.



d) Cramer's Etuden, No. 9.



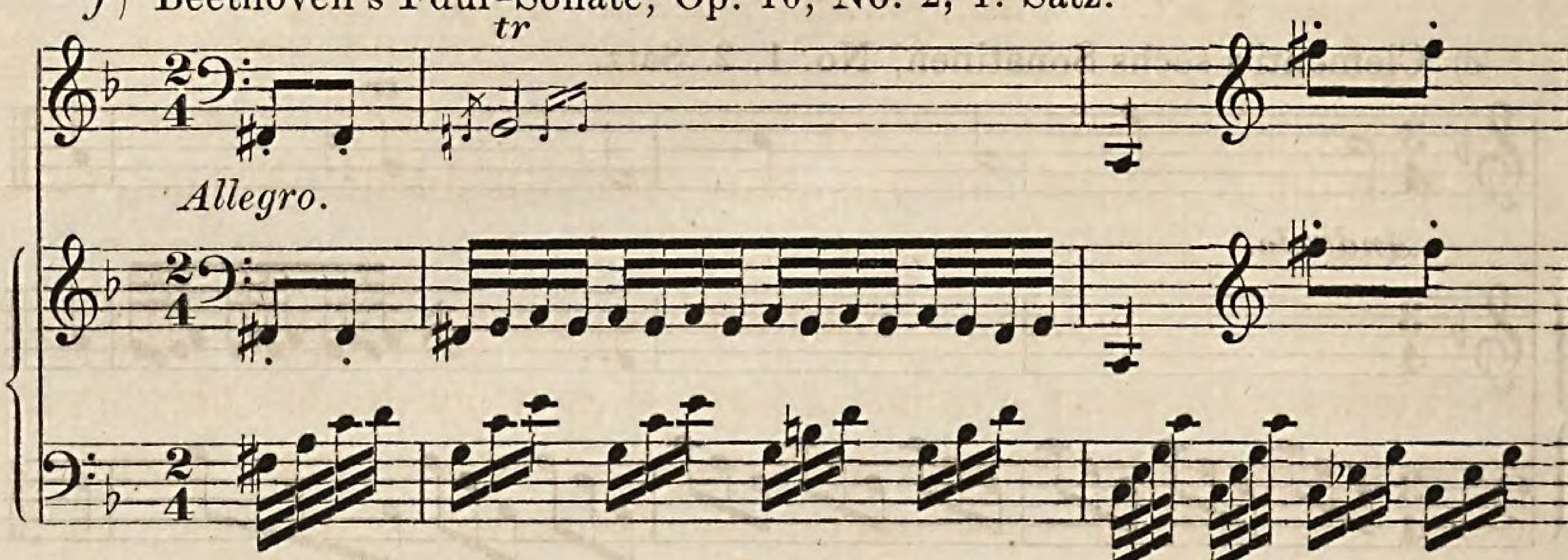
e) Mozart's Ddur-Sonate zu vier Händen, 3. Satz.



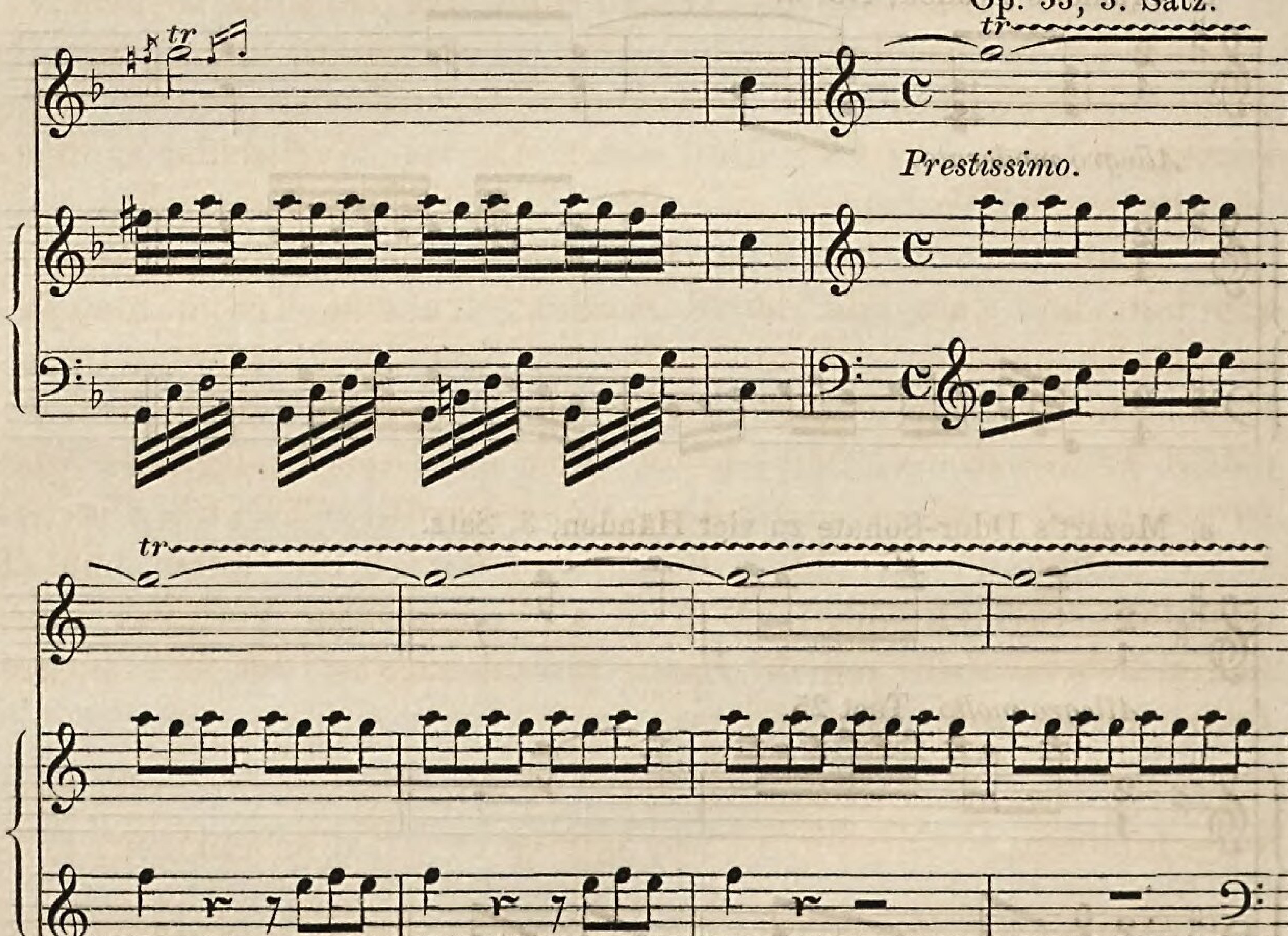
In vorstehenden Fällen sind, wie nämlich im Claviersatz zu beachten ist, (s. weiter oben), die als Viertel, Achtel, Sechszehntel etc.

zu betrachtenden Triolentheile der linken Hand für die Anzahl der Trillerschläge der rechten Hand, und so umgekehrt, maassgebend; [1] jedoch ist selbstverständlich solche Eintheilung wegen der einheitlichen Anzahl Trillerschläge in einem und demselben Tonsatz dann aber nicht gestattet, wenn die Bassbegleitung sich in folgenden Tacten ändert, und z. B. für dreitheilige Figuren, d. h. Triolen, alsdann viertheilige oder viergliedrige, wie bei *f*), eintreten, oder gedachte Figuren in umgekehrter Folge, wie bei *g*), vorkommen.

f) Beethoven's Fdur-Sonate, Op. 10, No. 2, 1. Satz.



g) Dessen Cdur-Sonate, Op. 53, 3. Satz.



1) S. Beethoven's Ddur-Sinfonie für das Pianoforte arrangirt, Einleitung Tact 29. In diesem und ähnlichen Fällen im Claviersatz werden, rücksichtlich der Sextolen oder zusammengesetzten Triolen, im langsamen Tempo 12 statt 8 Trillerschläge auf eine Viertelnote gerechnet.



Wie die Anfangsformeln, so sind ebenfalls die den Namen, Charakter etc. der Triller bestimmenden

Triller-Endungsformeln

verschieden. Da diese allein nur dem Wesen des Nachschlages entsprechend betrachtet werden können, so kommt es hier darauf an, die bei den Trillern verwendeten Nachschläge genauer kennen zu lernen.

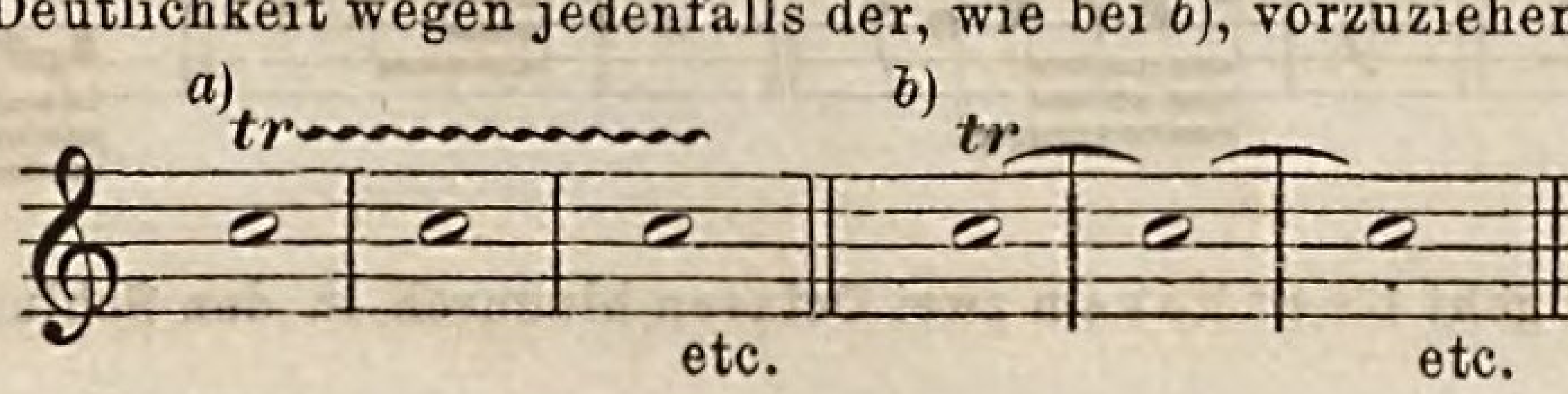
Wie der Triller mit dem Organismus des Tonkunstkörpers, so ist auch der Nachschlag mit dem Triller verbunden, und endigt der Triller etwa nicht mit dem doppelten oder einfachen Triller-Nachschlag, so doch (Türk:) »mit einer Art von Nachschlag«, da es überdies ausser vorbenannten viele andere Nachschläge giebt.

Wenn nun von Türk (nach E. Bach) im 8. Abschn. hieselbst angeführt ist, dass »der lange Mordent von dem Triller hauptsächlich dadurch sich unterscheide, dass der Mordent nie mit einem Nachschlage endige« (welchem Ausspruch zufolge also bei jedem Triller das Vorhandensein einer gewissen Endigungsformel vorausgesetzt wird), so muss diese Ueberschrift in Türk's Clavierschule: »Von dem Triller ohne Nachschlag« beim ersten Anblick jedenfalls sehr befremden. Worauf aber genannter Verfasser unter dieser Ueberschrift zunächst Bezug nimmt, das ist die in manchen Lehrbüchern unter dem Namen

die getrillerte Note

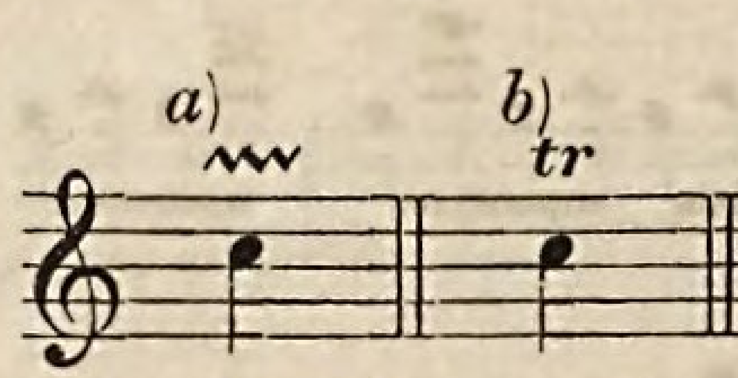
vorkommende V.-Manier, welche nur in zwei Trillerschlägen, z. B.

1) Die Schreibart für den durch mehrere Tacte fortgesetzten, sogenannten anhaltenden Triller, wie bei *a*), ist ihrer Deutlichkeit wegen jedenfalls der, wie bei *b*), vorzuziehen.



auf eine Achtelnote im gemässigten Tempo etc., besteht und bei welcher weder eine Anfangs- noch Endigungsformel in Betracht kommt.

(Türk:) »Der Triller ohne Nachschlag wird gemeinlich durch das Zeichen bei *a*) angedeutet. Auch ist die, aber etwas unbestimmte Bezeichnung bei *b*) nicht ungewöhnlich.«



Dass dieses Zeichen ~~ überhaupt in ältern Compositionen den Triller ohne (!) Nachschlag oder die getrillerte Note bedeute, ist sehr zu bezweifeln. (S. z. B. Seb. Bach's Compositionen, in welchen jenes Zeichen sehr oft vorkommt.)

(E. Bach:) »Die Triller ohne Nachschlag lieben eine heruntergehende Folge, wie unten bei *a*), und kommen überhaupt über kurzen Noten, wie bei *b*), und Triolen, wie bei *c*) vor, gewöhnlich aber dann, wenn im geschwinden Tempo durch eine, wie bei *d*), oder zwei und mehrere kurze Noten, wie bei *a*), die Stelle des Nachschlages vertreten wird.«

(Türk:) »Der Triller ohne Nachschlag findet zwar auf allen Tactgliedern, bei *e*), bei Einschnitten, bei *f*) u. dergl. statt; indess bringt man ihn gewöhnlich nur dann an, wenn die Dauer der Note keinen Nachschlag gestattet, wie bei *g*), oder, wenn in geschwinder Bewegung mehrere kurze, bei *h*), besonders aber tiefere Noten folgen, bei *i*).«



1) Mit dieser Figur geht Beethoven zwei Octaven hindurch in den Schluss des ersten Satzes seines Esdur-Concerts.



(Türk:) »Einige Componisten pflegen zu der Note mit diesem Triller einen kurzen Vorschlag hinzuzusetzen, wie in den folgenden Beispielen bei *k*). Dieser Vorschlag ist im Grunde ganz überflüssig, und kann den Ausführenden zweifelhaft machen. Denn die halbe Dauer der folgenden Note können und sollen ähnliche Vorschläge nicht bekommen, und mit dem Hülfston würde man diesen Triller ohnedies anfangen.

Soll ein Vorschlag wirklich die halbe Dauer der Note erhalten, so muss es genau bestimmt werden, wie bei *l*). Für den Triller bleibt alsdann nur die zweite Hälfte der Hauptnote übrig, wie bei *m*). Dies sind die angeschlossenen oder gebundenen Triller, bei welchen nach einem Vorschlage (Vorhalte), oder statt dessen, nach einer absteigenden, geschleiften Note der erste Ton des Trillers, sein Hülfston, gebunden wird.«



1) S. Mozart's Esdur-Quintuor, 1. Satz.

Wie an den Ausführungen vorstehender Beispiele der getrillerten Note ersehen werden kann, so ist letztere, besonders bei herabsteigenden Noten, eine gewiss gern vernommene Tonfigur, und es ist bedauerlich, sie in jetziger Zeit aus dem Musikvortrage verdrängt und in den Compositionen nicht angewendet zu sehen, was aber jedenfalls nur in Folge der beharrlichen Einseitigkeit bezüglich des sog. Trillers von unten, durch die umsichgreifende Sucht, immer nur von unten zu trillern, geschieht.

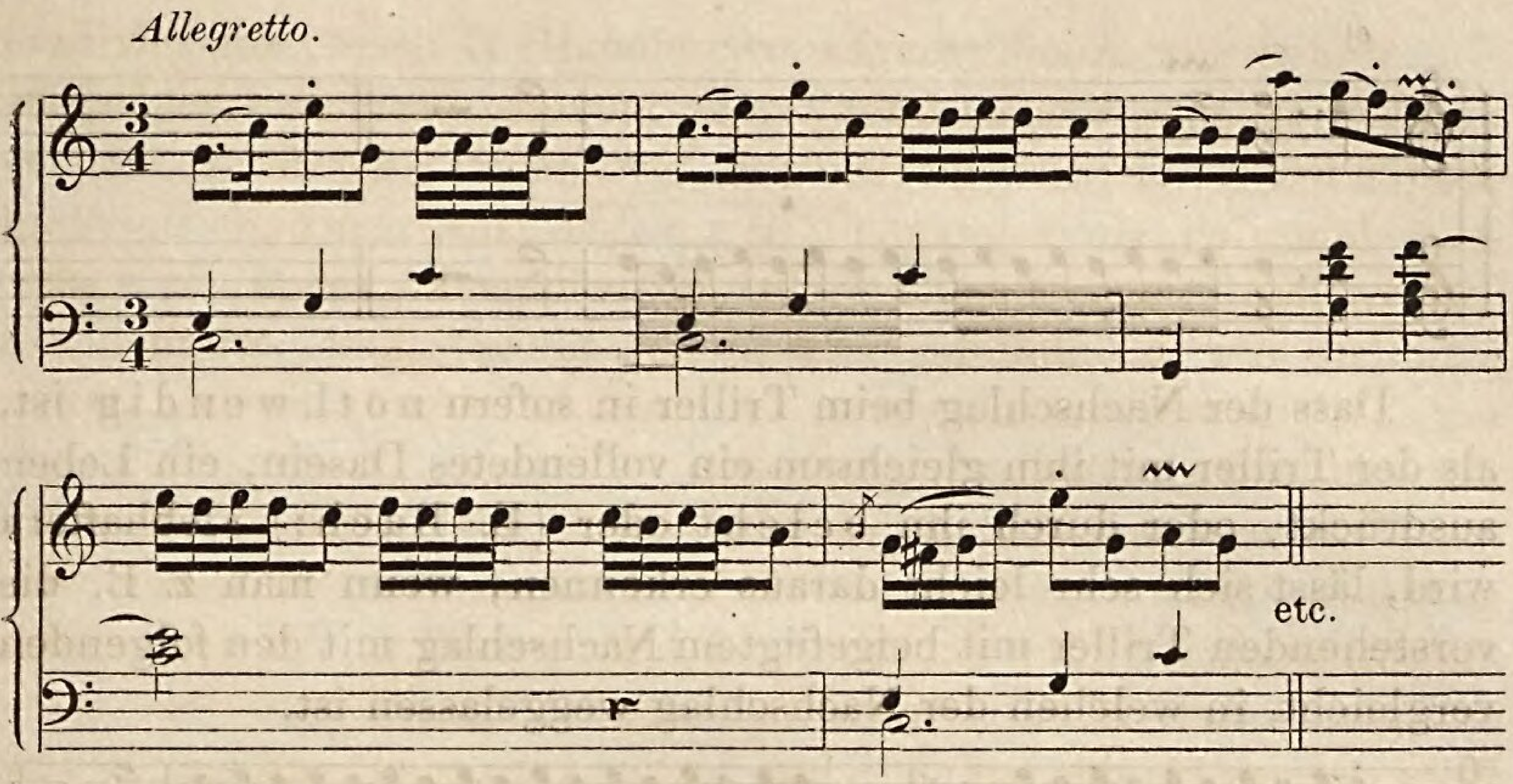
Wie man sich überzeugen wird, macht die getrillerte Note an gewissen Stellen eine weit bessere Wirkung als der Pralltriller, welcher in solchen Fällen zu kurz und hart erscheint. Da jedoch das der getrillerten Note vermeintlich zugehörige Zeichen (~~) auch früher schon für den ordentlichen Triller verwendet und sie ehedem auch schon durch *tr* angedeutet wurde, so vermögen wir dieselbe in dieser zwiefachen Andeutung z. B. in Werken von Seb. Bach vielleicht nur zufolge ihres eigenthümlichen Standorts (s. oben) zu erkennen. Z. B.

Seb. Bach's Cantate: Am Sonntage nach Neujahr, Terzett.



Ist auch das Ausschreiben mancher V.-Manieren umständlich und zeitraubend für den Componisten, ja undankbar zu nennen, (indem gemeinhin das sog. grosse Musik-Publikum die in gewöhnlichen Noten geschriebenen V.-Manieren nicht zierlich und ihrem Wesen entsprechend, sondern deren Noten wie Haupt- oder Melodienoten ausführt, oder auch oft mit den vielen Noten der in den Tact eingetheilten V.-Manieren nicht zu Stande zu kommen weiss), so würde doch jetzt den Componisten, wenn sie in ihren Werken die getrillerte Note anzuwenden beabsichtigten, nichts Anderes übrig bleiben, als diese, wenigstens beim ersten Mal ihres Vorkommens, in einer und derselben Pièce, auszuschreiben, und bei Wiederholung derselben Stelle die getrillerte Note durch dies Zeichen: ~~, welches gegenüber dem in jetziger Zeit nur für den Pralltriller angewandten Zeichen, nämlich ~, auffällig genug ist, anzudeuten. Z. B.

1) Es kann hier aber auch leicht ein Doppelschlag von Seb. Bach gemeint sein. S. am Schluss des Kettentrillers.

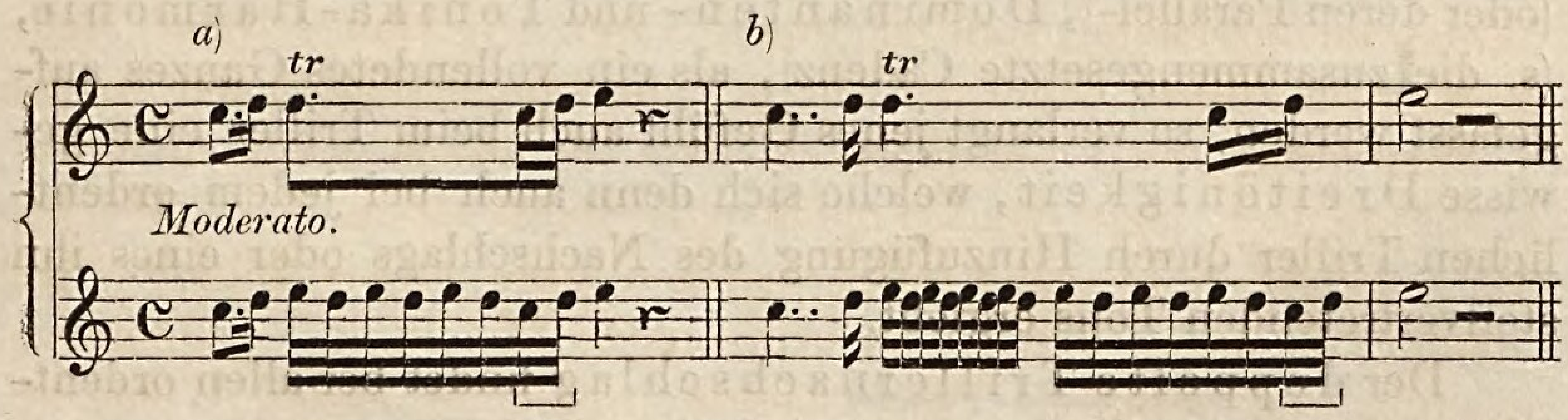


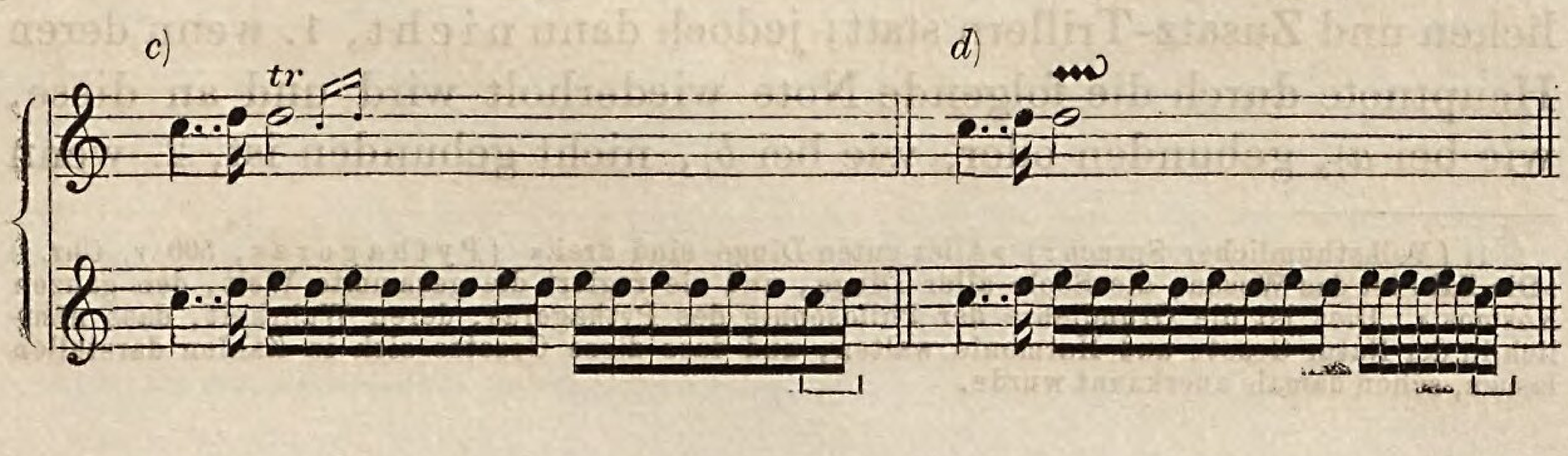
Diejenige Triller-Endungsformel, welche als die ursprüngliche (s. das Caccinische *Gruppo*), wichtigste und bekannteste nun zunächst in Betracht kommt, ist der als Triller-Nachschlag gebrauchte doppelte Nachschlag von unten (s. 3. Abschn.). Dieses ist der doppelte Triller-Nachschlag, welcher der Haupt-Trillernachschlag genannt werden kann. Es beziehen sich auf denselben diese Worte aus E. Bach's »Versuch« etc.:

»Die zwei Nötchen, welche noch zuletzt von unten auf an den Triller, wie unten bei *a*), gehängt werden, um ihn lebhafter zu machen, heissen der Nachschlag.«

(Türk:) »Diese Verzierung, der Nachschlag genannt, wird entweder durch gewöhnliche, wie bei *b*), oder durch kleinere Noten, wie bei *c*), bestimmt. Auch durch ein Häkchen am Ende des ∿∿ wird der Nachschlag angedeutet, wie bei *d*). Das Zeichen bei *e*) hat dieselbe Bedeutung.«

(E. Bach:) »Jedoch da ein langer Mordent beinahe dasselbe Zeichen hat, so halte ich es besser, um keine Verwirrung anzurichten, dass man es bei dem ∿∿ lässt.«

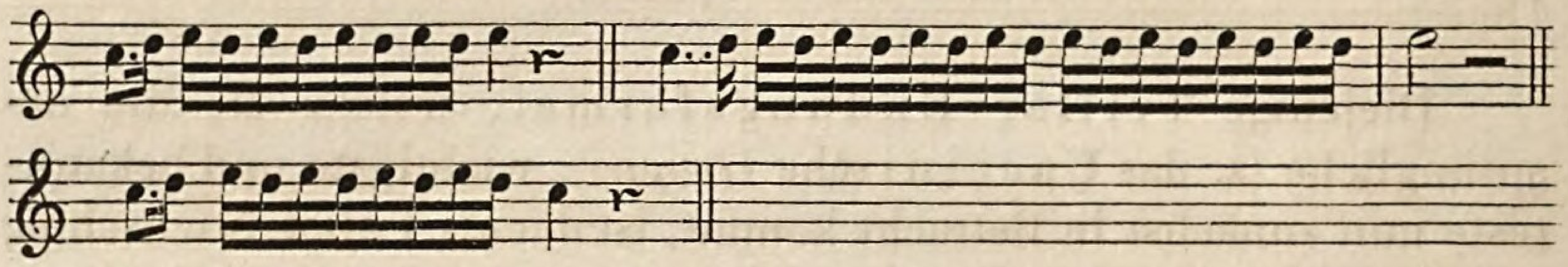




e)



Dass der Nachschlag beim Triller in sofern nothwendig ist, als der Triller mit ihm gleichsam ein vollendetes Dasein, ein Leben ausdrückt, oder durch ihn belebt oder (E. Bach:) »lebhafter« wird, lässt sich sehr leicht daraus erkennen, wenn man z. B. die vorstehenden Triller mit beigefügtem Nachschlag mit den folgenden vergleicht, in welchen der Nachschlag weggelassen ist.



Da dem in der Folge unter dem Namen Triller beibehaltenen und mit dem Nachschlag versehenen *Gruppo* des Caccini Letzterer oder der etwaige Vor-Erfinder den Nachschlag nicht deshalb beigefügt haben kann, um der damals schon bestehenden Gebrauchsweise etc. des Nachschlags nachzukommen: so ist der Grund des so tief gefühlten Mangels des Nachschlags bei vorstehenden Triller-Beispielen wiederum nur in den Verhältnissen zu suchen, auf welche weiter oben in Betreff der bei den vier Arten des Trillerns bemerkten Wirkungen hingedeutet ist. Und in dem Sinne, wie in jenen Beziehungen von dem musikalischen Gefühl die Aufeinanderfolge der drei[1] Haupt-Harmonien, nämlich: (Tonika-) Subdominanten- (oder deren Parallel-), Dominanten- und Tonika-Harmonie, (s. die zusammengesetzte Cadenz), als ein vollendetes Ganzes aufgefasst werden, so verlangt jenes Gefühl auch beim Triller eine gewisse Dreitönigkeit, welche sich denn auch bei jedem ordentlichen Triller durch Hinzufügung des Nachschlags oder eines ihn stellvertretenden Tons ergiebt.

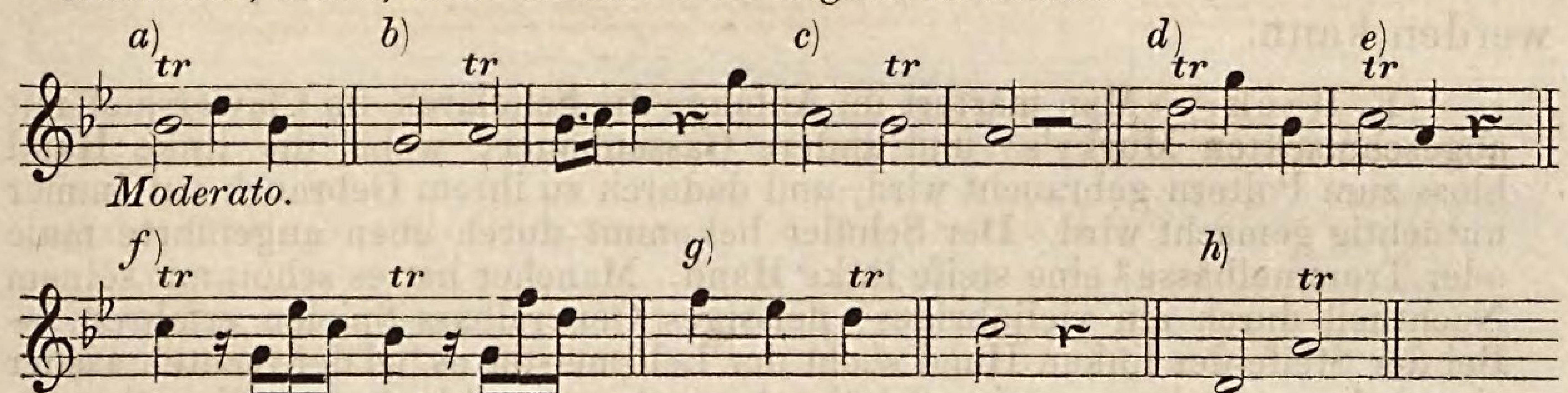
Der doppelte Trillernachschlag findet bei allen ordentlichen und Zusatz-Trillern statt; jedoch dann nicht, 1. wenn deren Hauptnote durch die folgende Note wiederholt wird und an diese, wie bei *a*), gebunden oder, wie bei *b*), nicht gebunden ist, 2. wenn

1) (Volksthümlicher Spruch:) »Aller guten Dinge sind drei.« (Pythagoras, 500 v. Chr.:) »Die Zahl ist das Wesen, die Seele aller Dinge, und sie regiert die gesammte Welt, den ganzen Kosmos.« Dies ist die Grundlehre der Philosophie des Pythagoras, deren Wahrheit, dass nämlich in der Natur Gesetz und Harmonie walten, und dass diese Gesetze sich in Zahlen darstellen lassen, schon damals anerkannt wurde.

nach der punktirten Trillernote zwei kürzere Noten, wie bei *c)*, aufwärts schreiten oder springen, oder wenn nach derselben eine Note von gleicher Stufe, wie bei *d)*, folgt etc. Ausser diesen bezeichneten Fällen wird dieser Nachschlag z. B. in Compositionen von Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven etc. auch alsdann angewendet, wenn er zufällig auch nicht angedeutet sein sollte.



(Türk:) »Dieser Nachschlag wird auch ohne Andeutung bei langen Trillern angebracht, bei *a)*, es mögen nachher höhere, bei *b)*, oder tiefere Noten, bei *c)*, stufenweise, bei *b)* und *c)*, oder im Sprunge, bei *d)* und *a)*, oder auch statt dieser Noten Pausen, bei *f)*, folgen. Besonders würde man den Nachschlag bei Trillern vor einem Tonschlusse, am Ende, bei *g)*, und in der Mitte etc., bei *h)*, eines Stückes sehr ungern vermissen.«



(E. Bach:) »Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie mag hinauf- oder heruntergehen, hat allezeit einen Nachschlag. Wenn nach der Note mit dem Triller ein Sprung folgt, so findet der Nachschlag auch statt.«

(Türk:) »Wenn der Nachschlag seinem Endzweck entsprechen, d. h. dem Triller vorzüglich noch mehr Lebhaftigkeit geben soll, so darf er wohl nicht langsam und matt (etwa ausgenommen bei einer Fermate) vorgetragen werden,« (E. Bach:) »sondern eben so geschwind wie der Triller, bei *i)*, wie ohne diesen Umstand der beste Triller am Ende verliert.«

(Türk:) »Einige Tonlehrer bestimmen dem Nachschlage eine noch kürzere Dauer, wie bei *k)*. Andere hingegen schreiben sogar die Ausführung bei *l)* vor. Die beiden Arten machen in jedem Fall eine schlechte Wirkung. Noch zweckwidriger ist die bei *m)* angezeigte Ausführung.«



1) Dieser Fall macht jedoch bei schneller Bewegung eine Ausnahme.

(Türk:) »Da durch den Nachschlag der Triller noch mehr mit dem folgenden Ton verbunden werden soll, so wäre die Ausführung bei *m*) auch in Ansehung des Vortrages schlecht.«

Würde die vorstehenden, in der Ausführung gezeigten Endungsarten des Trillers bei *l*) und *m*) Niemand nachahmen und noch weniger befürworten, so finden sich doch noch Liebhaber für die Art oben bei *k*), zumal deren Stattfinden beim Triller z. B. in dem Universal-Lexikon der Tonkunst, redigirt von G. Schilling, beglaubigt wird. — Eine Abmahnung von dieser schlechten, polternden etc. Endungsart des Trillers lässt sich aus der folgenden Schriftstelle aus E. Bach's »Versuch« etc. leicht entnehmen, welche sich überhaupt auf schlechte Verfahrungsart beim Triller und daneben zugleich auch auf die Beschaffenheit etc. damaliger Claviermusik bezieht, die aber auch auf manche jetzige Claviermusik bezogen werden kann.

(E. Bach:) »Man martert im Anfange die Scholaren im Clavierspiel mit abgeschmackten Murky's[1] und andere Gassenhauer, wobei die linke Hand bloss zum Poltern gebraucht wird, und dadurch zu ihrem Gebrauch auf immer untüchtig gemacht wird. Der Schüler bekommt durch eben angeführte faule oder Trommelbässe[2] eine steife linke Hand. Mancher hat es schon mit seinem Nachtheil durch ein vieljähriges, fleissiges Generalbass-Spielen erfahren. — Bei der Steife der linken Hand sucht der Lehrmeister es bei der rechten wieder einzubringen, indem er seine Schüler besonders im *Adagio* und die rührendsten Stellen, dem guten Geschmack zu noch mehrerem Ekel, aufs reichlichste mit lieblichen Trillerchen verbrämen lehrt; oft wird mit allen Schulmeister-Manieren, oft mit herauspolternden und zur Unzeit angebrachten Läufern, wobei die Finger zuweilen den Koller zu kriegen scheinen, abgewechselt.

Wenn man dem Triller einen lahmen Nachschlag anhängt; wenn man dem letztern noch ein Nötchen beifügt, welches man mit Recht unter die verwerflichen Nachschläge rechnen kann; wenn man den Triller nicht gehörig aushält, ungeachtet alle Arten davon, bis auf den Pralltriller, so lange geschlagen werden müssen, als die Geltung der Note, worüber er steht, dauert; wenn man in den Triller, welcher durch einen Vorschlag angeschlossen ist,[3] hineinplumpt, ohne den Vorschlag zu machen, oder ihn an den Triller zu hängen; wenn man diesen frechen Triller auf das stärkste schlägt, ungeachtet der Gedanke schwach und matt vorgetragen werden soll; wenn man endlich zu viel trillert, indem man glaubt, verbunden zu sein, jedwede etwas lange Note mit einem Triller zu bezeichnen: so begeht man eben so hässliche als gewöhnliche Fehler. Dieses sind die oben gedachten lieblichen Trillerchen.«

Der doppelte Triller-Nachschlag kommt in kleinen Nötchen oder in gewöhnlichen Noten sowohl in Werken der hier oft genannten Tonsetzmeister als auch in den jetzigen Compositionen angedeutet vor. Es ist hiebei aber zu bemerken, dass einerseits von dem einen oder dem andern Componisten der in kleinen Nötchen geschrie-

1) Murky ist eine Art veralteter Tonstücke für das Clavier, dessen Haupteigenschaft darin besteht, dass der Bass fortwährend Octaven-Sprünge macht, oder in Octaven fortschreitet.

2) Trommelbass nennt man (mehrentheils spottweise) einen Bass nach Art der Trommel und in geschwinder Bewegung oft wiederholten Ton. S. 10. Abschn.

3) S. den accentuirten Triller.

bene doppelte Nachschlag oft an Stelle des **einfachen** Nachschlags (s. weiter unten) gesetzt, und dass anderseits der in gewöhnlichen Noten geschriebene doppelte Nachschlag, hinsichtlich einer abgekürzten Schreibart in doppelt geringerm Notenwerth, als die Trillernote, angegeben ist. Nämlich: ist die Note mit dem Trillerzeichen z. B. eine halbe Note, so ist dieser Nachschlag in Achtelnoten, bei *a*), geschrieben; ist die Trillernote ein Viertel, so sind die Nachschlagsnoten Sechszehntel, bei *b*); ist jene Note ein Achtel, so sind diese Zweiunddreissigstel, bei *c*) etc.





In solchen Fällen, wie vorstehend bei *a*) und *b*), ist der in gewöhnlichen Noten geschriebene doppelte Nachschlag zu gross und bei *c*) zu klein angegeben, wie man sich auszudrücken pflegt.

(Türk:) »Wie oben bemerkt ist, so muss man den Triller selbst so lange fortsetzen, bis nur noch so viel Zeit zu einem geschwinden Nachschlage übrig bleibt, wenn auch die Dauer desselben nicht genau, sondern etwas zu gross bestimmt sein sollte, wie unten bei *d*), *e*) und *f*). Dies Letztere geschieht entweder aus Bequemlichkeit, oder weil die Figur des Nachschlages, in Rücksicht der vorgeschriebenen Bewegung, Länge und Kürze der Noten etc. sehr verschieden sein müsste, z. B. bei *a*), *b*) und *c*).«



(Türk:) »Man sieht, dass diese genaue Bestimmung der Dauer aller Nachschläge mit mehreren, wenigstens scheinbaren Schwierigkeiten verbunden wäre, als die weniger pünktliche Schreibart in dem folgenden Beispiele bei *g*), wobei man, der Figur ungeachtet, aus dem oben erwähnten Grunde besser die Ausführung bei *i*), als die bei *h*) wählt.«



(Türk:) »Nur in einigen Fällen, z. B. nach dem Schlusstriller einer verzierten Cadenz,[2] möchte ein etwas langsamer Nachschlag zu entschuldigen und gewissermaassen nothwendig sein, damit die Mitspielenden Zeit gewönnen, bei dem folgenden Ritornell oder Wiederholungssatz etc. zugleich einzufallen. Dies letztere ist fast unmöglich, wenn der Solospieler den Schlusstriller plötzlich endigt. Man weiss aber, wie viel ein lebhaft vorgetragenes Tutti verliert, wenn es nur von Wenigen angefangen wird. Vielleicht könnte der Solospieler, um den Begleitenden Zeit zum Einfallen zu lassen, bei solchen Nachschlägen noch eine kleine Verzierung anbringen, wie unten bei *a*). Doch eifern Agricola, E. Bach (Marpurg) etc. auch schon gegen diesen kleinen Zusatz. Uebrigens hüte man sich ja vor solchen und ähnlichen, fast zur Mode gewordenen Verzierungen, wie bei *b*) und *c*), welche grösstentheils von einem verdorbenen Geschmack zeugen. Das aus Leop. Mozart's Violinschule entlehnte Beispiel bei *d*) will ich gern als eine Ausnahme von meiner Behauptung gelten lassen, wenn man diese Verzierung des Triller-Nachschlages geschmackvoll finden sollte.«





(Türk:) »Ausser dem vorhin angezeigten Fall im Ensemble kann, dünkt mich, ein etwas langsamer Nachschlag auch nach dem Triller bei einem Ruhezeichen, oder einer Fermate, wie bei *a*), stattfinden. Man fügt diesem Nachschlage gewöhnlich noch einen Ton, nämlich die tiefere Octave der vorgeschriebenen Note bei, wie bei *b*).«

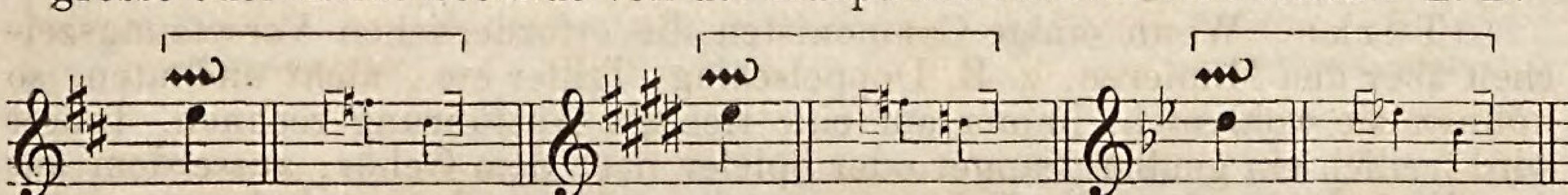


1) Dem Anschein nach hat Mozart in seiner Fmoll-Fantasie zu 4 Händen, als in einem Werk früherer Periode, auf diese Eintheilung bei dem Triller auf punktirter Note und mit ausgeschriebenem doppelten Nachschlag Rücksicht genommen.

2) Eine verzierte Cadenz entsteht, wenn z. B. vor einer Haupt- und Final-Cadenz in der Hauptstimme und mit Aufhalten des Tactes und der Begleitung willkürliche, gemeinhin mit einem Triller endigende Verzierungen angebracht werden.

Wird bekanntlich durch die Fermate die Geltung einer Note verlängert, und z. B. die einen ganzen Tact füllende Note mit der Fermate, 1. im langsamen Tempo um ungefähr die Hälfte, 2. im gemässigten Tempo um das Doppelte, 3. im geschwinden Tempo um das Dreifache und 4. im geschwindesten Tempo um das Vierfache ihres Zeitwerths angehalten, (bei welchen Bestimmungen jedoch in vielen Fällen noch der Sinn etc. des Satzes in Betracht zu nehmen ist): so darf aber auf so bezeichneter Note immer nur so lange, als es ihr eigentlicher Werth erfordert, getrillert werden, (E. Bach:) »der Triller muss so lange geschlagen werden, als die Geltung seiner Note dauert«), worauf nun, nächst dem beizufügenden Nachschlag, das Anhalten jener Note erfolgt, wie man in gedachtem Fall ein ähnliches Verfahren bei den übrigen wesentlichen V.-Manieren beobachtet. Gedachte Bedingung vermögen jedoch gewisse Umstände, besonders der Solo-Vortrag etc., abzuändern.[1]

(Türk:) »Die drei Töne eines Trillers mit dem Nachschlage müssen auf dem Notenplan drei zunächst folgende Stufen einnehmen; jedoch darf keine übermässige Secunde dabei sein. Durch die Vorzeichnung wird es bestimmt, ob die zu diesem Triller erforderlichen beiden Hülfstöne (die erste Note des Nachschlages nämlich als zweiter Hülfston des Trillers hier betrachtet) eine grosse oder kleine Secunde von der Hauptnote entfernt sein sollen.« Z. B.



(Türk:) »Fehlerhaft wäre also ein Nachschlag wie bei *a*). Auch dürfen sich nicht beide Hülfstöne wie kleine Secunden zu der vorgeschriebenen Trillernote verhalten, wie bei *b*).

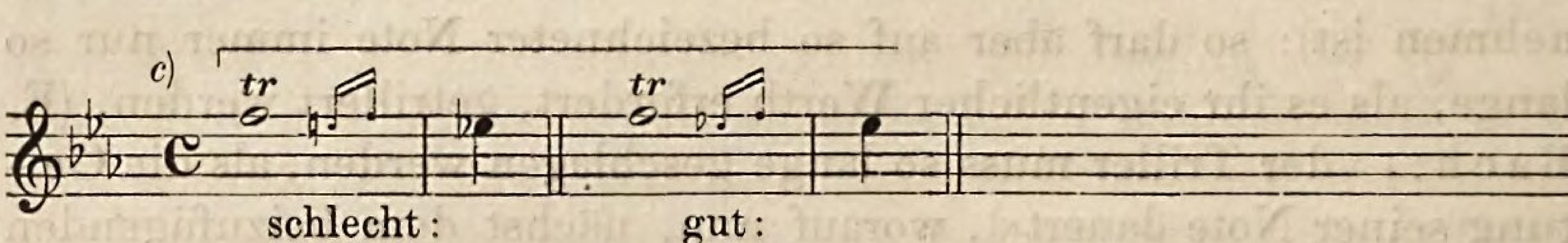


Wie beim Doppelschlag (s. 6. Abschn.) bemerkt, so giebt es (abgesehen von der dort angeführten, verwerflichen Maassregel) beim Triller ebenfalls Fälle, wo der erste Ton des doppelten Trillernachschlages als ein halber Ton im Verhältniss zum Triller-Hauptton genommen werden muss, z. B. bei *a*). Jedoch ist es, selbst rücksichtlich eines vermeintlich bequemern Fingersatzes, nicht nachahmenswerth, wie auch dem guten Geschmack etc. zuwider, wenn man in den Trillern, welche z. B. im Claviersatz und in der rechten Hand auf der in die Tonica schreitenden Secunde der Tonleiter Bdur, bei *b*), oder Esdur, bei *c*) etc., den ersten Ton dieses Nachschlages

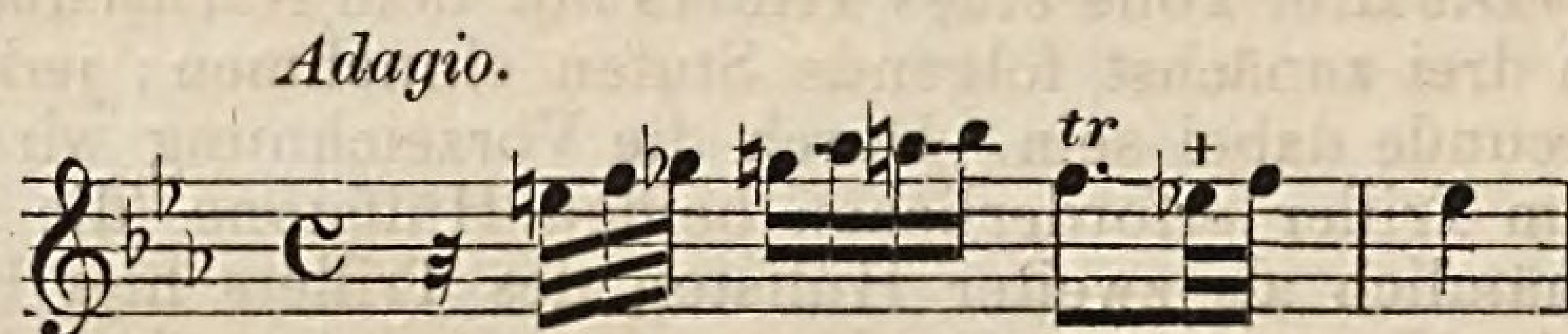
1) S. den Triller am Schlusse von Beethoven's Cismoll-Sonate.

(wegen der Obertasten b und es etc.) abändert und hier aus einem ganzen einen halben Ton macht.





In solchem Fall, wie oben bei *c)*, hat z. B. Mozart in seiner Esdur-Sonate, im 1. Satz, im 34. Tact ausdrücklich den ersten Ton dieses Nachschlages als ganzen Ton im Verhältniss zum Triller-Hauptton angegeben. Z. B.



(Türk:) »Wenn einige Componisten die erforderlichen Versetzungszeichen über den Manieren, z. B. Doppelschlag, Triller etc., nicht andeuten, so können sie wohl nicht immer auf eine richtige Ausführung rechnen. Indess wird freilich ein geübter Sänger oder Spieler nach dem Gehör, ausserdem aus dem Vorhergehenden oder Folgenden, auch wohl aus harmonischen Gründen beurtheilen, wo etwa ein ♯, ♭ oder ♮ vergessen worden ist.«

Wie nach der weiter obigen Bemerkung durch ein chromatisches Zeichen (ein ♯, ♭ oder ♮) über dem Trillerzeichen die etwanige Abänderung des Trillerhülfstons angegeben ist, ebenso ist von den Componisten oft auch solche ähnliche Abänderung der ersten Note des doppelten Nachschlages durch ein zweites, dem Trillerzeichen beigefügtes chromatisches Zeichen angedeutet. Letzteres haben neuere Componisten (wie das in Bezug der untern Hülfsnote des Doppelschlags) unter das Trillerzeichen gesetzt. Z. B.



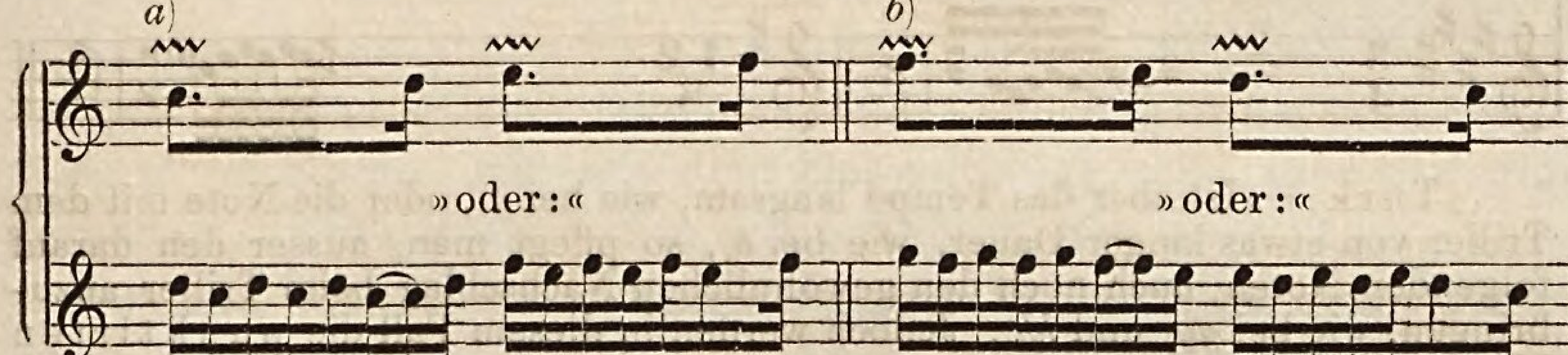
(Türk:) »Stehen zwei Versetzungszeichen über oder unter dem Trillerzeichen, so bezieht sich das eine auf den ersten Hülfston des Trillers, das andere auf den Nachschlag.« Z. B.



Da kein ordentlicher etc. Triller ohne Nachschlag besteht, so wird in denjenigen Fällen, welche sich nicht für den vorhin bezeichneten Nachschlag eignen, der einfache Triller-Nachschlag angewendet, wie sich aus folgenden Triller-Beispielen herausstellt.

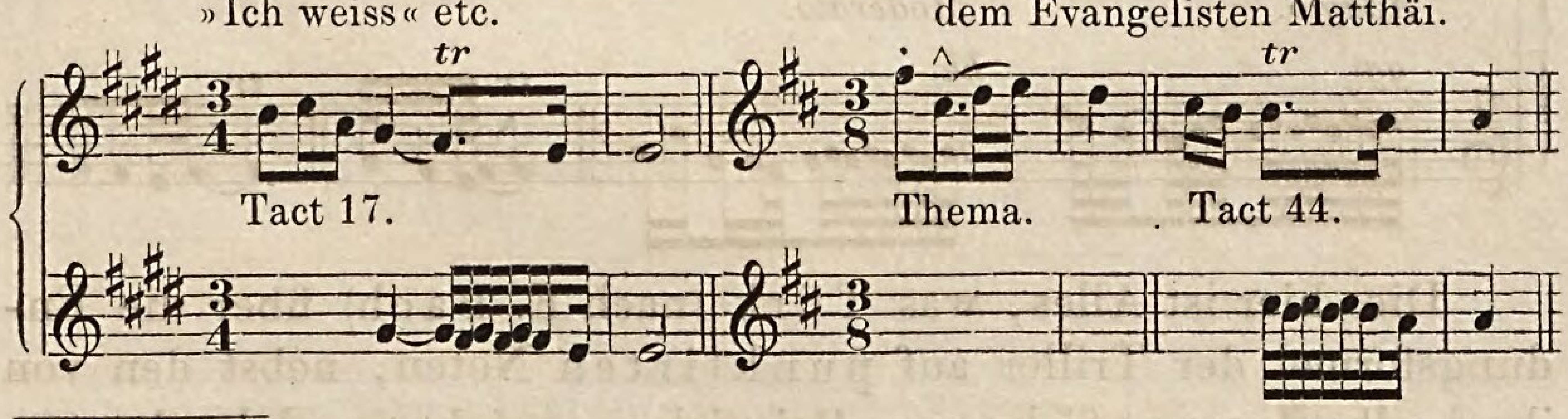
(Türk:) »Von der obigen Regel in Ansehung des Triller-Nachschlages machen die punktirten Noten mit dem Triller eine Ausnahme. Wenn daher bei denselben eine Art von Nachschlägen, wie bei *a)*, vorgeschrieben ist, so bleibt in geschwinder Bewegung der Nachschlag weg, vorzüglich dann, wenn die folgende Note eine Stufe tiefer steht, wie bei *b)*. In solchen Fällen werden die punktirten Noten (durch ein kurzes Aufhalten) von der folgenden Note getrennt, wie die Ausführung zeigt.«

a) *b)*



Sollten wir vorstehende V.-Manier auch eher für etwas Anderes ansehen als für den ordentlichen Triller, so wollen wir doch diese ausgeführten Beispiele über diese Endungsformel uns (aber vorläufig nur, s. weiter unten) zum Muster[1] nehmen und sie versuchsweise bei den Trillern anwenden, welche wir z. B. in ältern Compositionen bei der Haupt-Cadenz etc. mit anticipirter Schlussnote und im gemässigten Tempo vorfinden. Z. B.

c) Händel's Messias, Arie: »Ich weiss« etc. *d)* Seb. Bach's Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäi.



1) Dem richtigen Tactgefühl kann nur von vorn herein die darin vorkommende Synkope nicht zusagen.

In dem Fall, wie hier oben bei *c*) und *d*), wenn die anticipirte Schlussnote eine Stufe tiefer steht als die Trillernote, würden wir, wenn wir nach gedachtem Muster verfahren, hier einen durch Marpurg bezeichneten einfachen Triller machen, und hier zwar aus dem Grunde, um die fehlerhafte Eintönigkeit zu vermeiden, welche entstehen würde, wenn wir hier eben so verfahren wollten, wie in dem Fall, wo die anticipirte Schlussnote eine Stufe höher steht als die Trillernote, wie bei *e*) und *f*). In diesem Fall sind wir nicht gehindert (»nach der wechselweisen Berührung der beiden Noten noch eine aus der nächsten Stufe darunter entlehnte Nebennote vor dem Schlusspunkt geschwinde zu berühren,« d. h.) einen Nachschlag, und zwar den einfachen Triller-Nachschlag, und somit einen von Marpurg beschriebenen Doppeltriller zu machen.

e) Händel's Messias. *f*) Seb. Bach's Passions-Musik nach Matth., Schluss des 1. Chors.



(Türk:) »Ist aber das Tempo langsam, wie bei *g*), oder die Note mit dem Triller von etwas langer Dauer, wie bei *h*), so pflegt man, ausser den darauf folgenden Noten, auch noch den gewöhnlichen Nachschlag beim Triller anzubringen, wie bei *gg*) und *hh*). Jedoch werden in diesem Fall die punktirten Noten (durch ein kurzes Aufhalten) von den folgenden Noten getrennt, wie oben bei *a*) und *b*) in der Ausführung.«

(E. Bach:) »Bei punktirten Noten muss ein ganz kleiner Raum zwischen der letzten Note des Nachschlages und der folgenden bleiben, wie bei *i*) u. *k*). Dieser Raum muss nur so viel betragen, dass man kaum hören kann, dass der Nachschlag und die folgende Note zwei abgesonderte Dinge sind. Da dieser Raum mit dem Zeitmaass ein Verhältniss hat, so ist die bei *i*) und *k*) befindliche Ausführung nur so ungefähr abgebildet.«



Dies hier ist Alles, was Türk (nach E. Bach) über die Endungsformel der Triller auf punktirten Noten, nebst den von ihm selbst ausgeführten Beispielen angiebt, welche letztere in Ausführung nur in der vorstehenden, »ungefähren« (!) Art in

E. Bach's »Versuch« etc. vorgefunden werden. Da wir dies aber in Betreff jener Triller, (welche übrigens den Geübtern oftmals nicht weniger Noth machen, als den Ungeübtern die Doppelschläge bei punktirten Noten,) nicht ausreichend und überdies fehlerhaft finden, so sind wir genöthigt, dies weiter zu untersuchen.

Diese Wahrheit, dass der Triller von dem Nachschlag (Doppelschlag) nun einmal nicht zu trennen ist, müssen wir bei genauer Betrachtung des Trillers von Türk, hier oben bei *a*), wiederum anerkennen. 1 Dass nun Türk vielleicht durch sein Festhalten an E. Bach verhindert worden ist, das Vorhandensein des einfachen Triller-Nachschlags, in gewissen Fällen, nicht zu bemerken, oder überhaupt es wohl nicht »gewagt« haben mag, denselben hervorzuheben, hat ihn vornehmlich zu der wunderlichen Eintheilung der Triller oben bei *g*) und *h*) veranlasst, welche wir gewiss nicht nachahmen werden.

Auf den Grund aber, wie die Endungsformel bei dem Triller auf punktirten Noten beschaffen sein muss, gelangen wir dadurch, dass, (wie überhaupt der Triller auf punktirter Note, worauf z. B. eine aufsteigende Note folgt, nur als eine zufällige Verlängerung des Doppelschlags betrachtet werden muss), wir mit dem Triller eben so verfahren, wie mit dem Doppelschlag, also diesen erstern gerade so wie letztern mit dem (ersten) Punkt abschliessen, wie bei *l*), und ferner auch dieselbe Verfahrungsart beim Triller beobachten, wenn an Stelle jenes Punkts die vorige Note wiederholt wird, wie bei *m*), oder auch über den Tactstrich hinaus wiederholt, wie bei *n*), und vielleicht auch gebunden vorkommt, wie bei *o*).

(Marpurg:) »Der Doppeltriller ist, (wenn man die Figur der Noten an sich, ohne die wechselweise Wiederholung, betrachtet,) ein Doppelschlag oder Halbzirkel etc.«

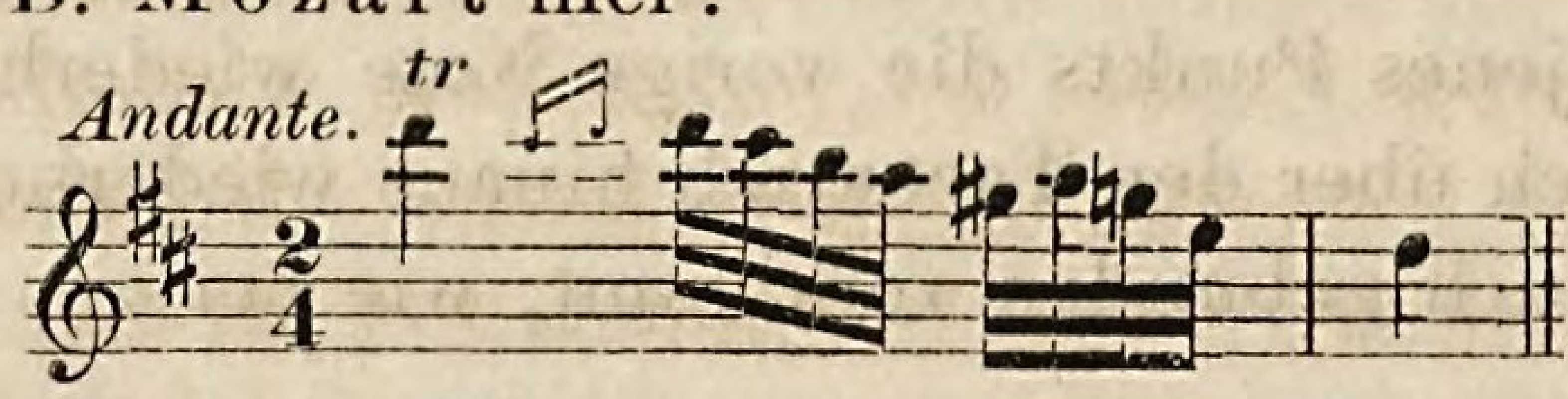


1) Von welchem Einfluss es gewesen ist, dass Marpurg den von ihm unter den Nachschlägen nicht mitaufgezählten, beim Triller aber dennoch angedeuteten doppelten Nachschlag nicht beachtet, und dass Türk nun wiederum den einfachen Nachschlag beim Triller übersieht, gewahrt man sehr leicht an den ausgeschriebenen Trillerbeispielen genannter Verfasser.



Wie hier beim Doppelschlag, bei *l*), *m*), *n*) und *o*), und beim prallenden Doppelschlag bei *l*[1]) und [2]), so verfahren wir nun auch in gleichem Fall bei dem ordentlichen Triller etc., d. i. bei *l*[3]), in Bezug auf dessen Endungsformel, und der untere Hülfston des Doppelschlags bildet in gleichem Fall beim Triller den einfachen Nachschlag; nur erhält letzterer hier, um die Gleichmässigkeit der Trillertheile nicht zu stören, nicht die Zeitdauer eines Triolentheils, sondern die eines jedesmal vorhergehenden Trillerschlags, wenigstens in den allermeisten Fällen.

Wenn z. B. Mozart hier:



den doppelten Nachschlag angedeutet hat, (wo wir, um die hier durch denselben entstehende Hastigkeit etc. zu vermeiden, den einfachen Nachschlag anwenden, wie weiter unten angegeben ist), so spricht solche Bezeichnung wenigstens für den in solchem Fall anzuwendenden einfachen Nachschlag, welchen Beethoven nach dem Triller vor wiederholter Note geradezu andeutet oder ausschreibt. (S. weiter unten.)

In der Schriftstelle von Marpurg im 3. Abschn. wird dieser einfache Triller-Nachschlag bei *p*) der angeschlossene Nachschlag unter sich genannt, dessen Gegentheil (derselbe nämlich in Umkehrung) bei *q*) der angeschlossene Nachschlag über sich heisst.



Von diesen beiden beim Triller vorkommenden Nachschlägen macht Hummel in seiner Clavier-Schule eine flüchtige Andeutung, und nennt sowohl den einen als den andern den falschen Trillernachschlag.

Den angeschlossenen Nachschlag unter sich, oben bei *p*), nennen wir aber den einfachen Triller-Nachschlag, und für den angeschlossenen Nachschlag über sich, bei *q*), welcher ebenfalls beim Triller angewendet wird, wollen wir (abgesehen von der eigentlichen Bedeutung des Wortes »falsch«, und in sofern es wegen einer Unterscheidung nur auf einen Namen ankommt) den Ausdruck: der falsche Trillernachschlag beibehalten, wie wir verbotene und falsche [1] Quinten richtig bezeichnen und ferner uns auch

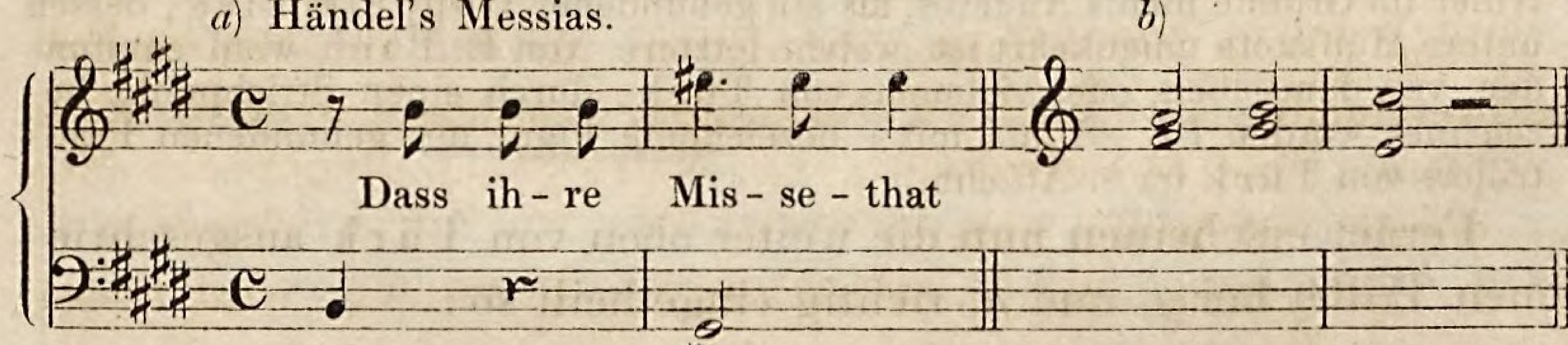
1) Die grosse, oder auch übermässig genannte Quarte, z. B. *f—h*, oder dasjenige Intervall, welches in der Dur-Tonleiter von der 4ten zur 7ten Stufe derselben vorkommt, ist in dem alten Tonsystem *Tritonus* (Triton, Dreiton, d. h. drei Ganztöne oder Ganztonschritte, z. B. *f g a h*) und seine Umkehrung (*h—f*) die falsche Quinte genannt. In Betreff dieses letztern Ausdrucks ist beiläufig zu bemerken, dass es als ein Irrthum betrachtet werden muss, wenn in Harmonie-Lehrbüchern der Neuzeit die Begriffe von verbotenen Quinten oder verbotenen Quinten-Parallelen und falsche Quinten als gleichbedeutend angegeben sind, und dass es ebenfalls unstatthaft ist, noch ferner den Namen falsche Quinten für kleine Quinten zu gebrauchen, da in dem jetzigen und namentlich bei Clavier-Instrumenten in Betracht kommenden Tonsystem von gleichschwebender Temperatur (worin das Schwingungsmaass der Ganztöne gegenseitig und das der Halbtöne ebenfalls unter sich gleich ist) keine kleine Quinte durch ein geringeres Schwingungsmaass vor einer andern selbigen Namens sich auszeichnet.

Ist unser *Tritonus*, welcher, nach dem alten Tonverhältniss gemessen, nur zwei grosse Ganztöne und einen kleinen Ganzton umschliesst, daher tiefer als der aus drei grossen Ganztönen bestehende *Tritonus* »der Alten«, so ist dennoch dieser Kunstausdruck wegen Bezeichnung eines besonders wirkungsvollen Intervalls, und daher wegen schneller Verständigung Sachkundigen gegenüber, als unentbehrlich zu betrachten, wie überdies die beiden Behandlungsarten des *Tritonus*, nämlich sein Anwenden und sein Vermeiden, dem gründlichen Tonsetzer nicht unbekannt sein dürfen. —

Hinsichtlich seines Anwendens, ausser beim Haupt- oder Final-Schluss in Betreff seiner »schlussbesiegelnden Kraft«, ist noch anzuführen, dass der *Tritonus*, obwohl früher im strengen Kirchenstyl wegen seiner Härte und der Schwierigkeit im Treffen beim Singen, zu den verbotenen melodischen Fortschreitungen gerechnet, dennoch in Recitativen bei nachdrücklichen Stellen am Schlusse derselben, wegen seiner grossen Wirkung angewendet wurde, wie z. B. hier unten bei *a*).

Unter dem Vermeiden des *Tritonus* kann eigentlich nicht, wie einige Lehrer der Musik angeben, das Umgehen der Folge von zwei reinen, aufsteigenden um einen ganzen Ton entfernt liegenden und den *Tritonus* einschliessenden Terzen verstanden werden, welche, wie bei *b*), der Haupt- und Final-Cadenz vorangehen; sondern der Ausdruck bezieht sich wohl nur auf das Verfahren, dass, rücksichtlich der zum Grunde liegenden Harmonie der Sub-Dominante, statt der grossen (oder übermässigen) die reine Quarte, in dem von oben herabgelenkten Melodiengange, wie bei *c*), genommen wird, und wie solche Beispiele sich in Kirchenmusiken, namentlich von C. H. Graun, J. A. P. Schulz u. v. A. vorfinden.

a) Händel's Messias. *b*)

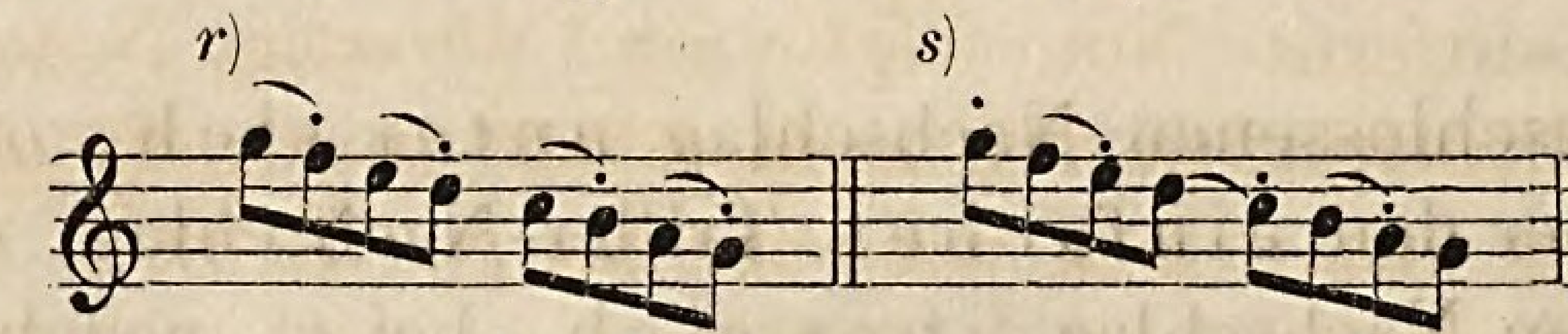


c)



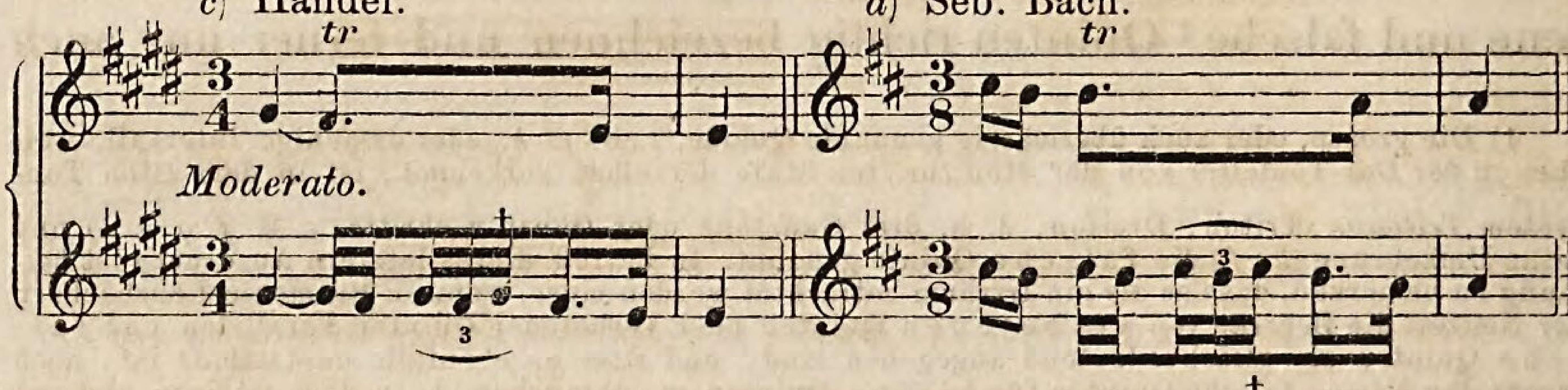
gegenseitig leicht verständlich machen können, durch die Ausdrücke: der Abzugsbogen, wie bei *r*), und der falsche Abzugs- oder Schleif-Bogen, wie bei *s*).

r) *s*)

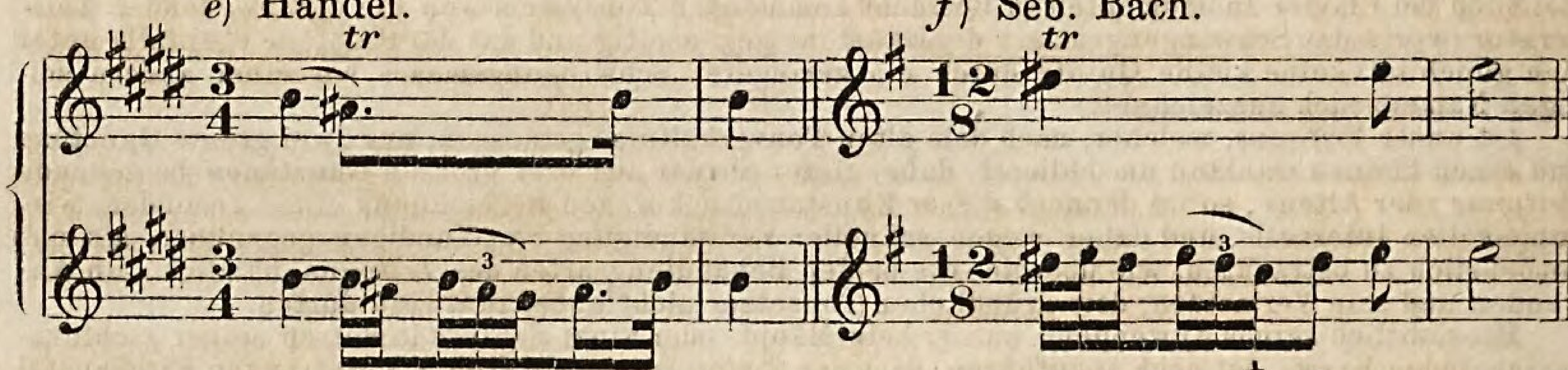


Nach vorstehenden Erläuterungen des aus einer Note bestehenden Trillernachschlages lauten die obigen Triller auf punktirten Noten und mit darauf folgender anticipirter Schlussnote, wie weiter oben bei *c*), *d*), *e*) und *f*), richtig so:

c) Händel. *d*) Seb. Bach.



e) Händel. *f*) Seb. Bach.



Hier bei *e*) und *f*) findet der einfache Triller-Nachschlag, d. i. der angeschlossene Nachschlag unter sich, und bei *c*) u. *d*) der sogen. falsche Triller-Nachschlag, d. i. der angeschlossene Nachschlag über sich, aus den oben angegebenen Gründen, statt.

Hinweislich auf vorstehende Beispiele bei *c*) und *d*) mit dem darin vorkommenden falschen Triller-Nachschlag wäre E. Bach's gebundener Pralltriller im Grunde nichts Anderes, als ein gebundener Doppelschlag, dessen untere Hülfsnote umgekehrt ist, welche letztere, von E. Bach wohl empfunden, von demselben, oder vielmehr von Türk, durch einen Strichpunkt bezeichnet worden ist. (S. die mit + bezeichnete Figur des gebundenen Pralltrillers von Türk im 8. Abschn.)

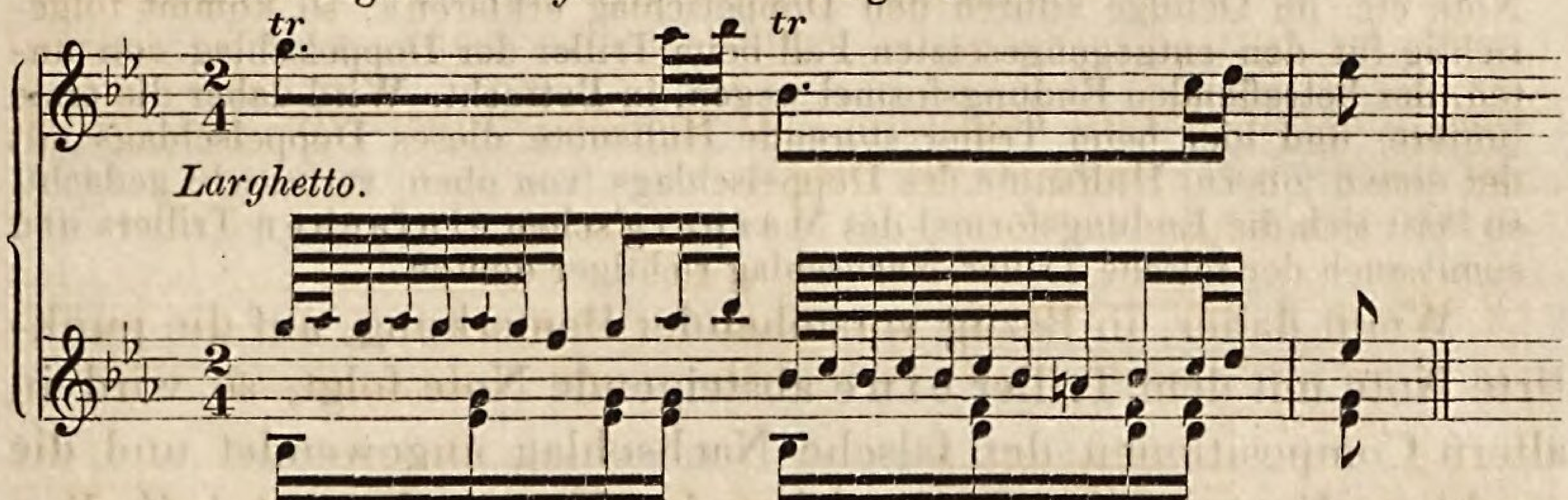
Ferner erscheinen nun die weiter oben von Türk ausgeschriebenen Triller bei *g*) und *h*) richtig eingetheilt so:

g) *h*)

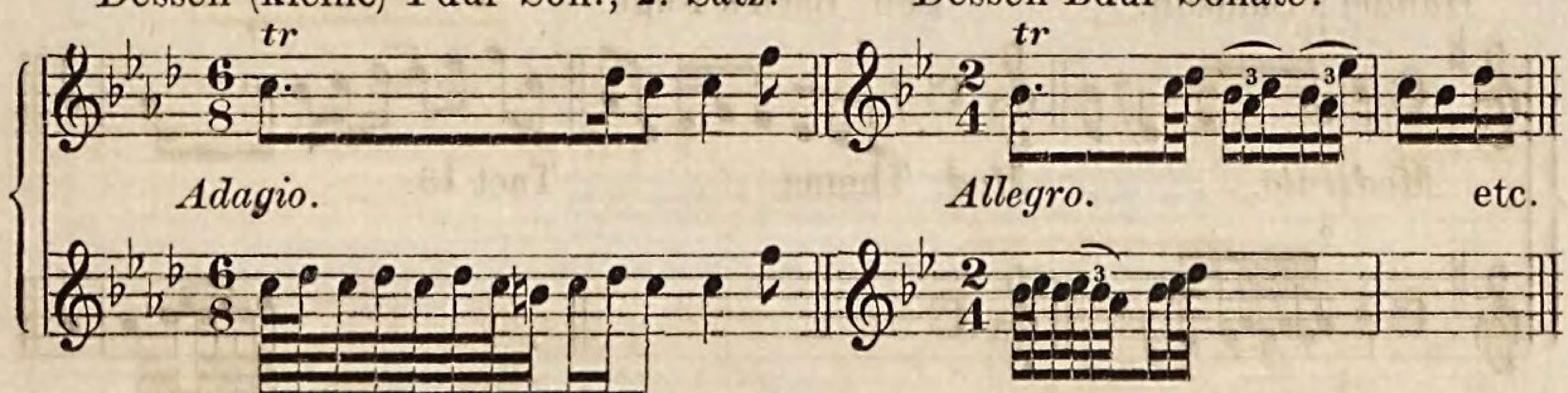


In Bezug auf vorstehendes Beispiel bei *h*) findet der einfache Triller-Nachschlag ebenfalls beim Triller auf punktirter Note statt, wenn auch auf diese eine um mehr als eine Secunde aufwärts (auch wohl abwärts) entfernte Note folgt. Sind derartige Notenfiguren in namhaften Compositionen nun auch selten anzutreffen, so fehlt es doch darin nicht an solchen, wie oben bei *g*). Z. B.

Mozart's Figaro: *Porgi amor* — Heil'ge Quelle.



Dessen (kleine) Fdur-Son., 2. Satz. Dessen Bdur-Sonate.



Auch in Beethoven's Werken findet keine andere Ausführungsart zuletzt gedachter Triller statt, ungeachtet dieser grosse Tonsetzer beim Triller auf punktirter Note (mit darauf folgenden aufsteigenden Noten) den doppelten Nachschlag angedeutet hat, wie bei *a*). Wie aber in solchem Fall das letzte Nötchen des z. B. von Mozart in Nötchen angedeuteten Doppelschlags, bei *b*), so fällt auch hier beim Triller das zweite Nötchen des doppelten Nachschlags in die Zeit des Punktes.

Beethoven's Bdur-Sonate, Op. 22, 3. Satz. Dessen Ddur-Sinfonie, *a*) Introd.



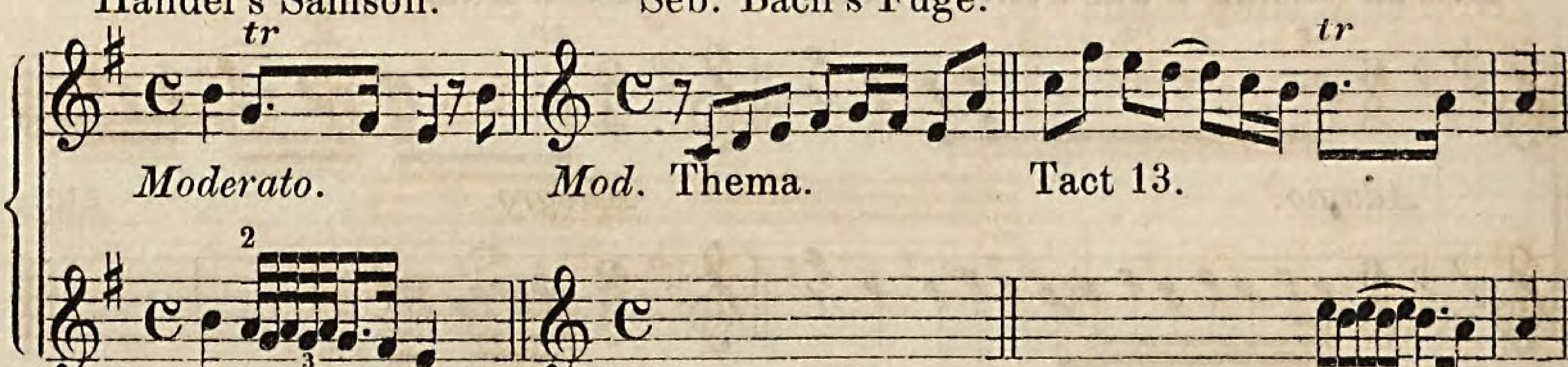
1) In geschwinderem Tempo macht man hier zwei Trillerschläge, und verbindet hierauf den Nachschlag mit den beiden aufsteigenden Noten. S. Mozart's I. Quatuor.



Lässt sich der Triller auf punktirter Note mit einer aufsteigenden Note etc. im Gefolge »durch den Doppelschlag erklären«, so kommt folgerichtig für den entgegengesetzten Fall beim Triller der Doppelschlag von unten, der betreffenden Endungsformel wegen, in Betracht. Wird daher die erste (untere) und hier beim Triller störende Hülfsnote dieses Doppelschlags mit der ersten (obern) Hülfsnote des Doppelschlags (von oben) vertauscht gedacht, so lässt sich die Endungsformel des Marpurg'schen einfachen Trillers und somit auch der falsche Triller-Nachschlag richtiger deuten.

Wenn daher, in Bezug vorstehender Bemerkung, auf die punktirte Note mit dem Triller eine absteigende Note folgt, so wird in ältern Compositionen der falsche Nachschlag angewendet und die punktirte Note auf Kosten der folgenden Note verlängert. [1] Z. B.

Händel's Samson. Seb. Bach's Fuge.



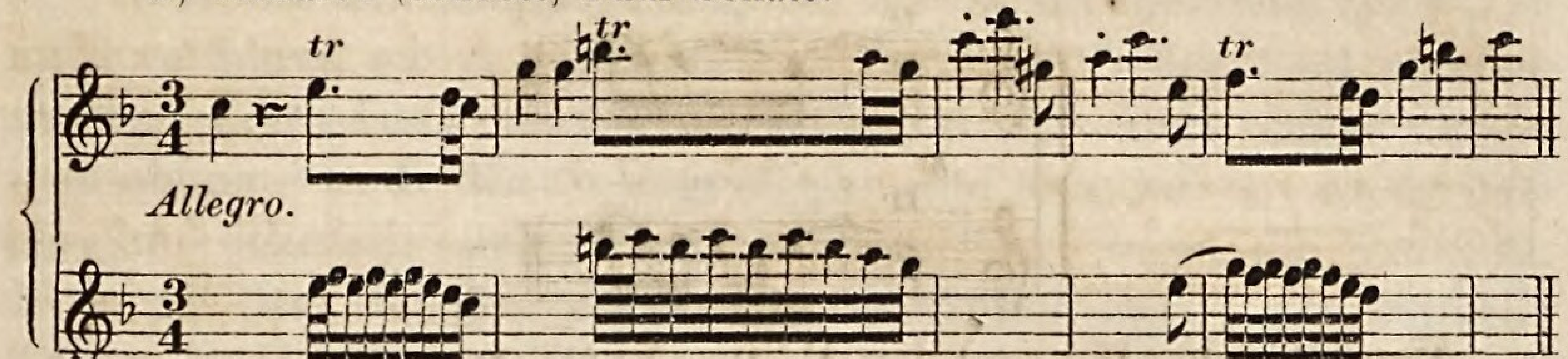
In neuern Compositionen gilt eine absteigende (auch abwärts springende) Note nach einer punktirten Note mit dem Triller für den einfachen Nachschlag, wie bei *c*); dagegen sind zwei absteigende Noten alsdann für den doppelten Nachschlag mit zufällig nach unten statt nach oben schlagendem zweiten Ton desselben zu nehmen, wie bei *d*), und in welcher Gestalt der doppelte Nachschlag auch oft in eine verzierte Cadenz überleitet, wie bei *e*), oder mit einer Verzierung verbunden wird, wie bei *f*) etc.

C. M. v. Weber's Edur-Polonaise.

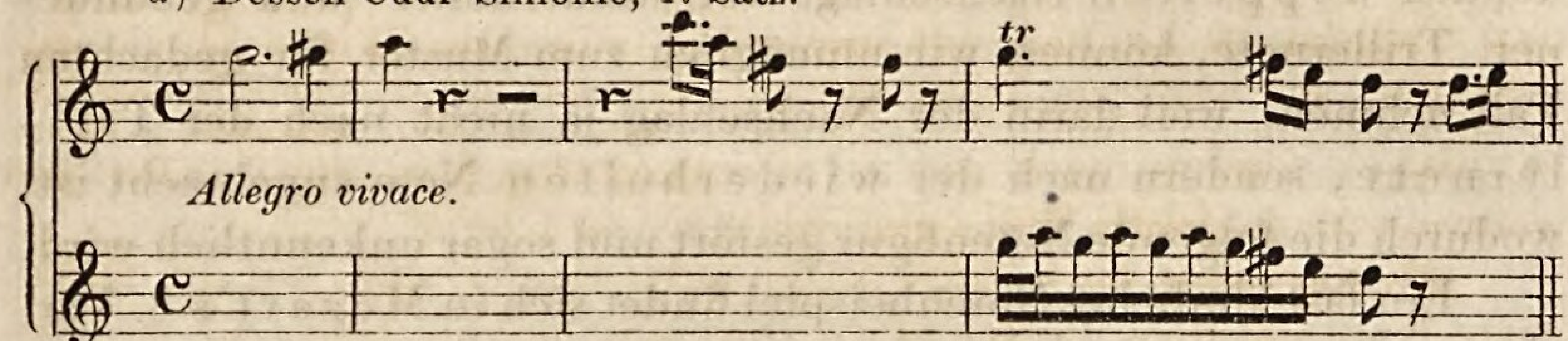


1) Dieser früher bestehenden Vortragsweise punktirter Noten ist im 6. Abschn. gedacht.
2) S. bei Marpurg den einfachen Triller.

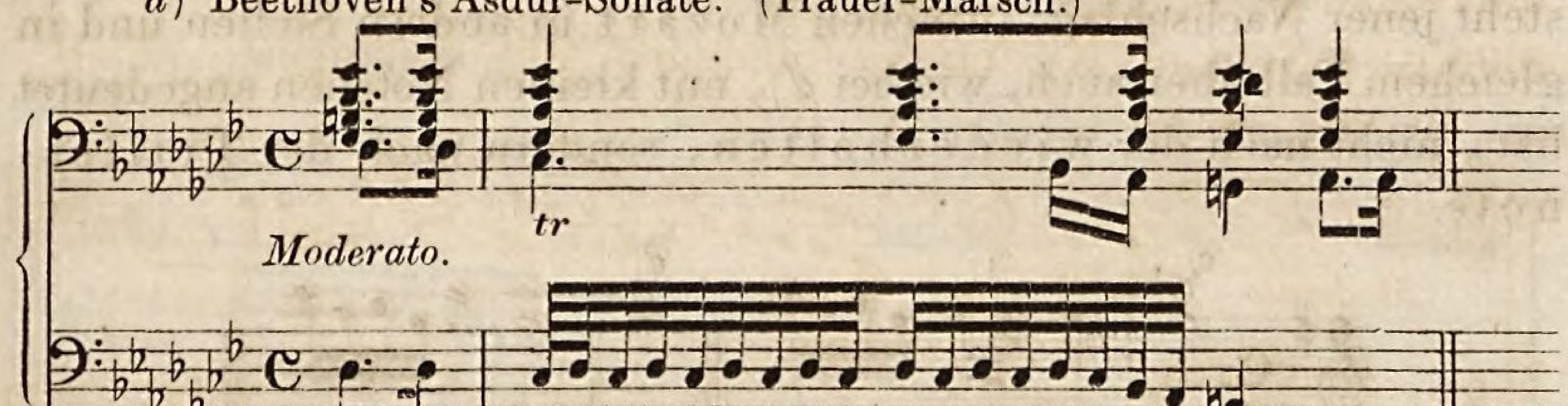
d) Mozart's (beliebte) Fdur-Sonate.



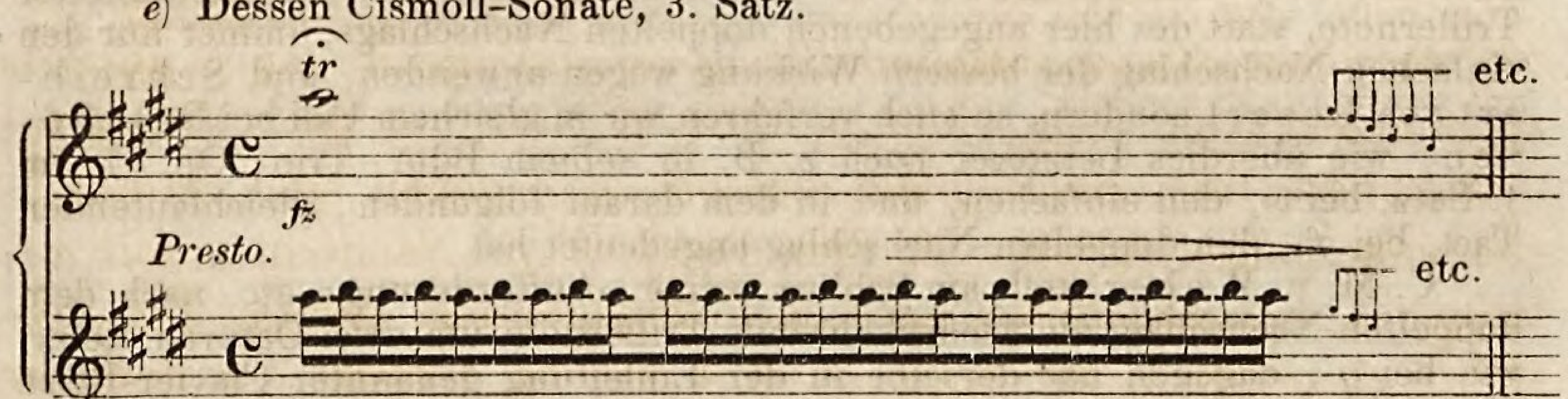
d) Dessen Cdur-Sinfonie, 1. Satz.



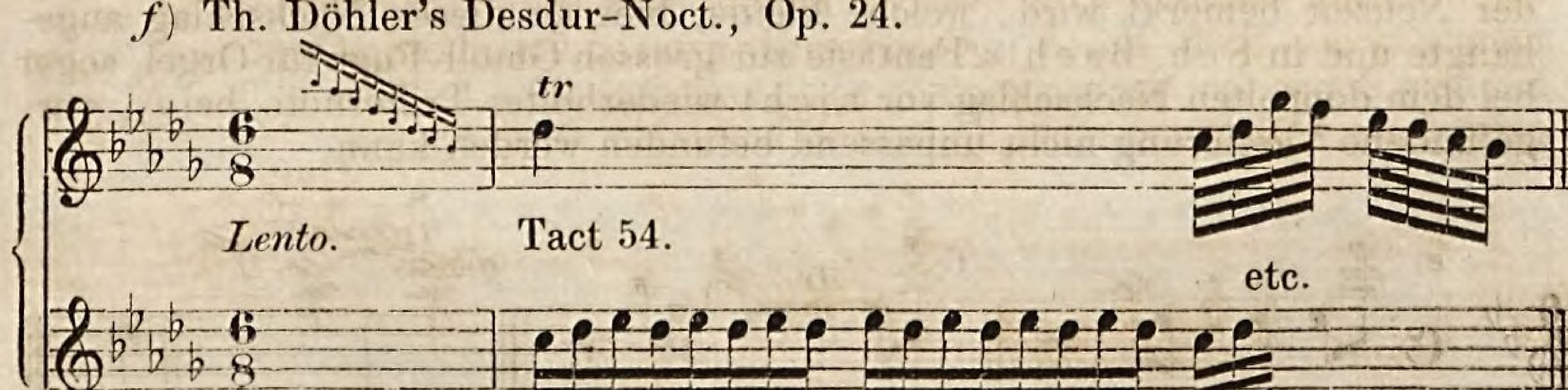
d) Beethoven's Asdur-Sonate. (Trauer-Marsch.)



e) Dessen Cismoll-Sonate, 3. Satz.



f) Th. Döhler's Desdur-Noct., Op. 24.



Aus Folgendem ergiebt sich ferner, wie die Endungsformel des Trillers beschaffen sein muss, wenn dessen Note im folgenden Tact wiederholt und an diese wiederholte Note gebunden ist etc.

(E. Bach:) »Wie der Nachschlag nach einer Haltung, bei *a*), angebracht wird, sieht man bei *b*).«



Vorstehendes Beispiel von E. Bach, in Betreff des anzuwendenden doppelten Nachschlags vor wiederholter (und gebundener) Trillernote, können wir unmöglich zum Muster für gedachten Fall nehmen, weil darin der Nachschlag ja nicht nach der Trillernote, sondern nach der wiederholten Note angebracht ist, wodurch die folgende Notenfigur gestört und sogar unkenntlich wird.

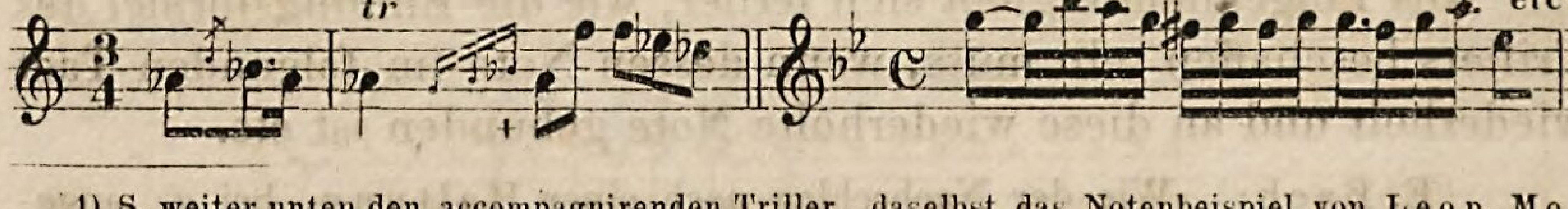
Ein fast ähnliches Notenbeispiel findet sich in Mozart's 6. Var. über: »Unser dummer Pöbel meint« etc., bei *c*), vor. Hier aber steht jener Nachschlag, (welchen Mozart in andern Stellen und in gleichem Fall aber auch, wie bei *d*), mit kleinen Nötchen angedeutet hat), nicht nach der wiederholten, sondern nach der Trillernote.



Wie wir jedoch bei Mozart in vorstehendem Fall, d. i. vor wiederholter Trillernote, statt des hier angegebenen doppelten Nachschlags, immer nur den einfachen Nachschlag der bessern Wirkung wegen anwenden, und Schreibart von Lesart sondern, so auch verfahren wir in gleichem Fall bei Beethoven, wie überdies Letzterer auch z. B. in seinem Bdur-Trio, Op. 97, im 1. Satz, bei *e*), den einfachen, und in dem darauf folgenden, gleichlautenden Tact, bei *f*), den doppelten Nachschlag angedeutet hat.

C. M. v. Weber stellt am Schluss seiner »Aufforderung« etc. nach dem doppelten Nachschlag die wiederkehrende Trillernote um zwei Octaven tiefer, wie bei *g*); dagegen hat derselbe in der Einleitung genannter Clavier-Pièce diesem Nachschlag eine Note beigefügt, wie bei *h*), wie auch in Compositionen der Neuzeit bemerkt wird, welche kleine, hier an diesen Nachschlag angehängte und in Seb. Bach's Fantasie zur grossen Gmoll-Fuge für Orgel, sogar bei dem doppelten Nachschlag vor nicht wiederholter Trillernote, bei *i*), vorgefundene Verzierung nicht unpassend befunden werden kann.





1) S. weiter unten den accompagnirenden Triller, daselbst das Notenbeispiel von Leop. Mozart mit dem einfachen Triller-Nachschlag.

Wie mit dem Doppelschlag bei *k*), (nicht aber wie bei *l*), so auch verfahren wir in gleichem Fall mit dem Triller, und wenden alsdann den einfachen Nachschlag an. Es kann daher nur in dem obigen von E. Bach angezeigten und hier, bei *m*), wiederholten, und ebenfalls auch in dem (seltenen) Fall, wenn die punktirte Note mit dem Triller, wie bei *n*), wiederholt wird, der einfache Triller-Nachschlag stattfinden, wie diesen Beethoven bei *o*) angiebt.

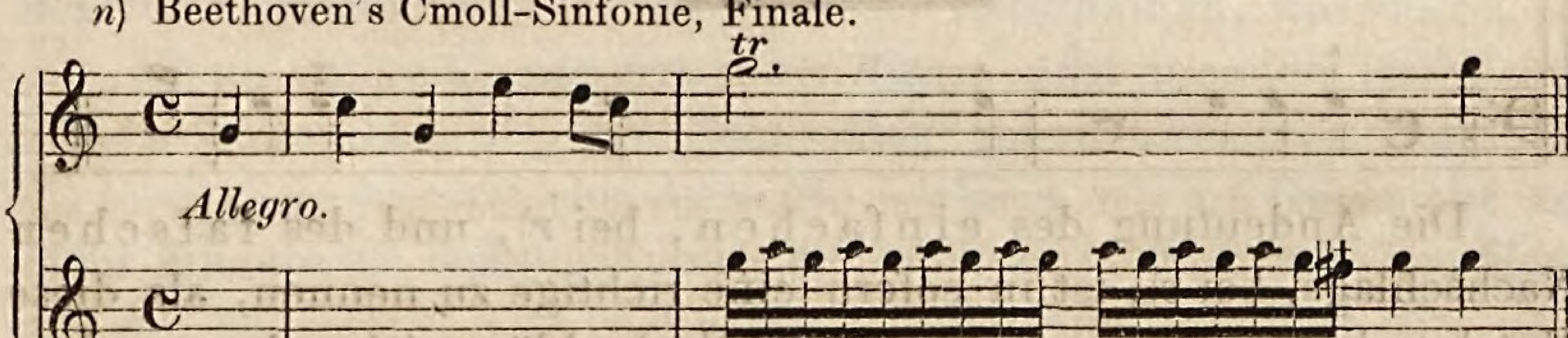
k) *l*) *m*)



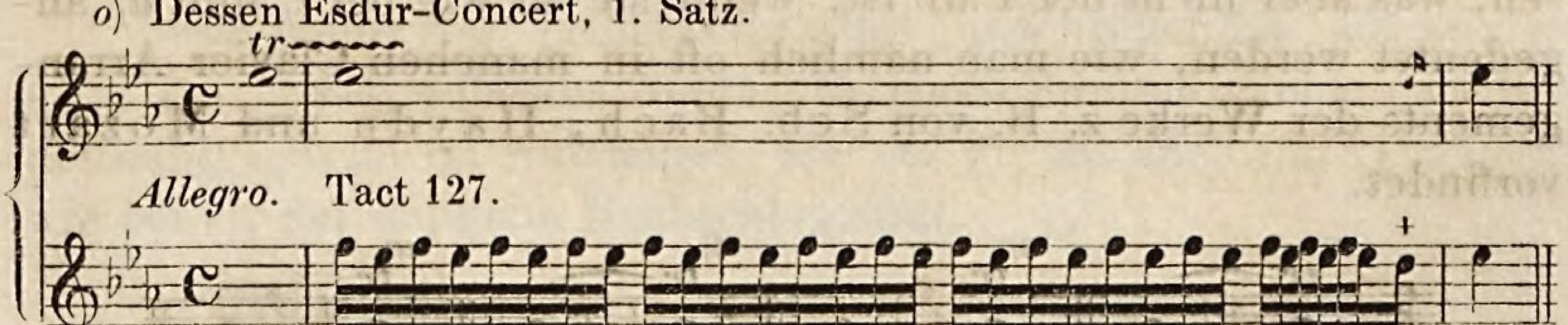
n) Haydn's Schöpfung.



n) Beethoven's Cmoll-Sinfonie, Finale.



o) Dessen Esdur-Concert, 1. Satz.



o) Dessen Pastoral-Sinfonie, 2. Satz.



Würden in gedachten Fällen aber durch den einfachen Nachschlag Fehler in der Harmonie, z. B. verbotene Octaven-Parallelen entstehen, so tritt an dessen Stelle der sog. falsche Nachschlag, wie bei *p)*,[1] welcher auch, um die fehlerhafte Monotonie zu vermeiden, beim Triller auf punktirter Note mit anticipirter (und um einen Ton tieferer) Schlussnote, wie bei *q)*, angewendet wird.

p) Seb. Bach's wohlt. Clav., 16. Präl. *q)* Mozart's Bdur-Son., Rondo.



q) Haydn's Schöpfung.



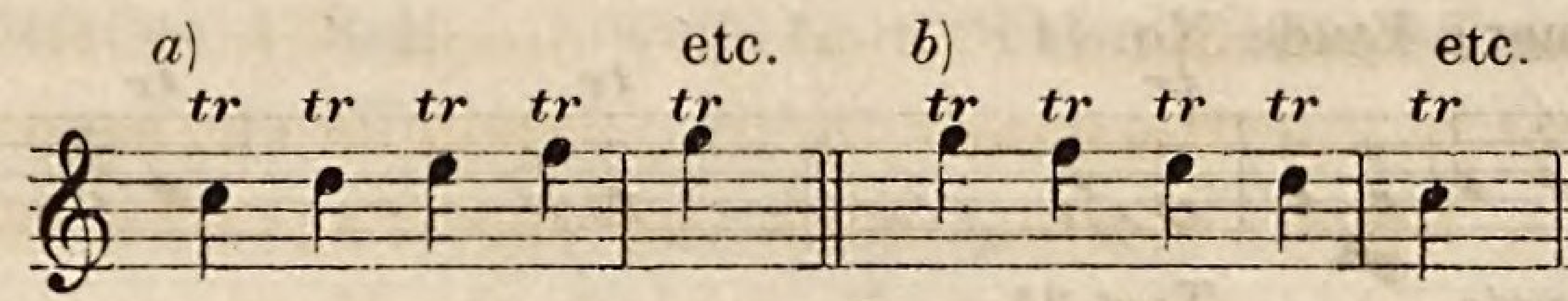
Die Andeutung des einfachen, bei *r)*, und des falschen Nachschlags, bei *s)*, ist in sofern eine richtige zu nennen, als diese Nötchen hier zu Ende des Tacts als Nachschläge sich erkennen lassen, was aber nicht der Fall ist, wenn sie so wie bei *t)* und *u)* angedeutet werden, wie man nämlich oft in manchen Clavier-Arrangements der Werke z. B. von Seb. Bach, Haydn und Mozart vorfindet.



D. Der Kettentriller.

(Türk:) »Eine ganze Reihe von auf- oder absteigenden Trillern nennt man eine Trillerkette (*Catena di Trilli*). Sie kommt am häufigsten im Aufsteigen, wie bei *a)*, vor, wobei jeder Triller einen Nachschlag haben kann. Nicht so gut ist diese Folge im Absteigen, wie bei *b)*.«

1) In Werken von Seb. Bach und Mozart sind viele Stellen vorzufinden, wo aus dem angegebenen Grunde der falsche Nachschlag stattfinden muss.



Vorstehendes ist Alles, was z. B. Türk in seiner Clavier-Schule über den Kettentriller anführt. Mit dieser vorstehenden und in manchen neuern Lehrbüchern wörtlich wiedergegebenen Schriftstelle von Türk hat man gedachte V.-Manier hinlänglich für erläutert gehalten.

Abgesehen davon, was für eine Art von Triller zu Anfang einer Reihe vielleicht sollte stattfinden können, so kann bei Fortsetzung jener Reihe aber nicht ein Zusatztriller, auch nicht der gebundene, noch der Triller *ex abrupto* mit seinem hier störenden Anfangston, sondern nur der freie Triller sowohl im Auf- als auch im Absteigen gedachter Reihe gebraucht werden.

Im Aufsteigen wendet man den (niemals aber »schärfer«[1] als die Trillertöne vorzutragenden) doppelten Nachschlag an, welchen die Componisten dabei oft angeben, wie bei *a*). Da aber im Absteigen dieser Nachschlag störend wirkt, und daher nur zum Schluss jener Reihe stattfinden kann, so beginnt man bei abwärtssteigender Note mit der Trillerhülfsnote, oder man wendet statt jenes Nachschlags den einfachen, oder lieber auch einen Schlag des vorausgeschickten Trillers oder der *Ribattuta* an, wie bei *b*).

Wenn einige Componisten bei dieser aufsteigenden Reihe nur erst zu Ende derselben den Nachschlag angedeutet haben, wie bei *c*), so sind sie hienach der Ansicht, (welcher wir in Rücksicht auf mehr kürzere als längere Noten oder auch eines chromatischen Ganges etc. beitreten), dass es die ganze Reihe hindurch nur ein über verschiedene Noten sich erstreckender oder fortgesetzter Triller ist.

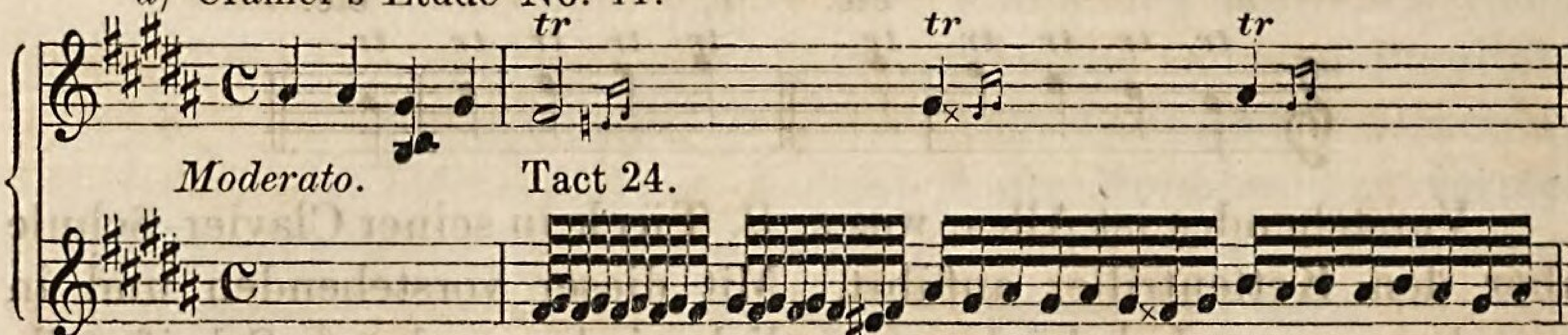
Besteht eine sog. Trillerkette, statt aus schreitenden, aus springenden Noten, oder aus Noten, die einen Sprung machen, so findet dabei sowohl im Aufsteigen, wie bei *d*), als auch im Absteigen, wie bei *e*), der doppelte Nachschlag statt.

a) Händel's Messias, No. 6.



1) S. weiter oben Agricola.

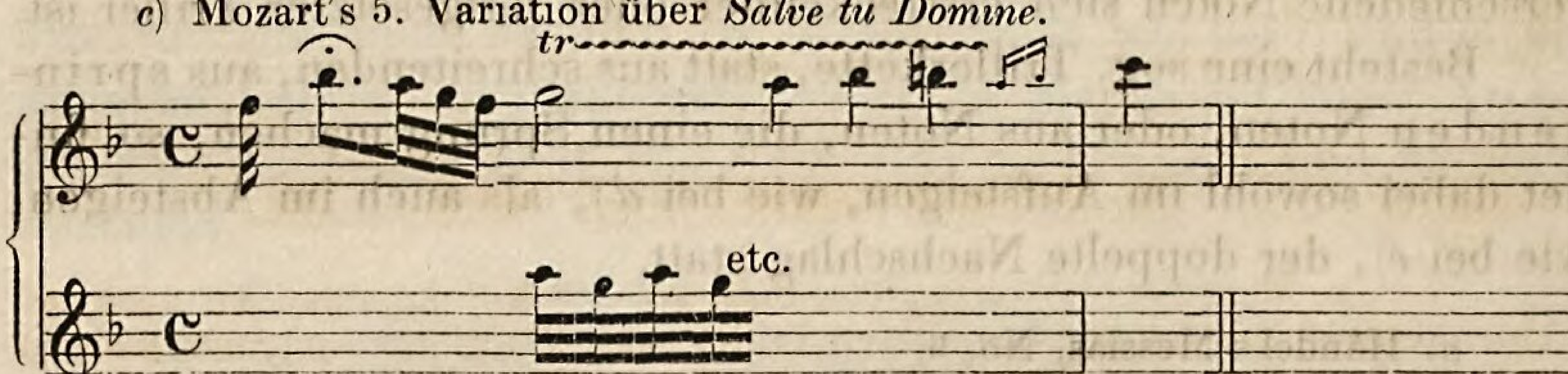
a) Cramer's Etude No. 11.



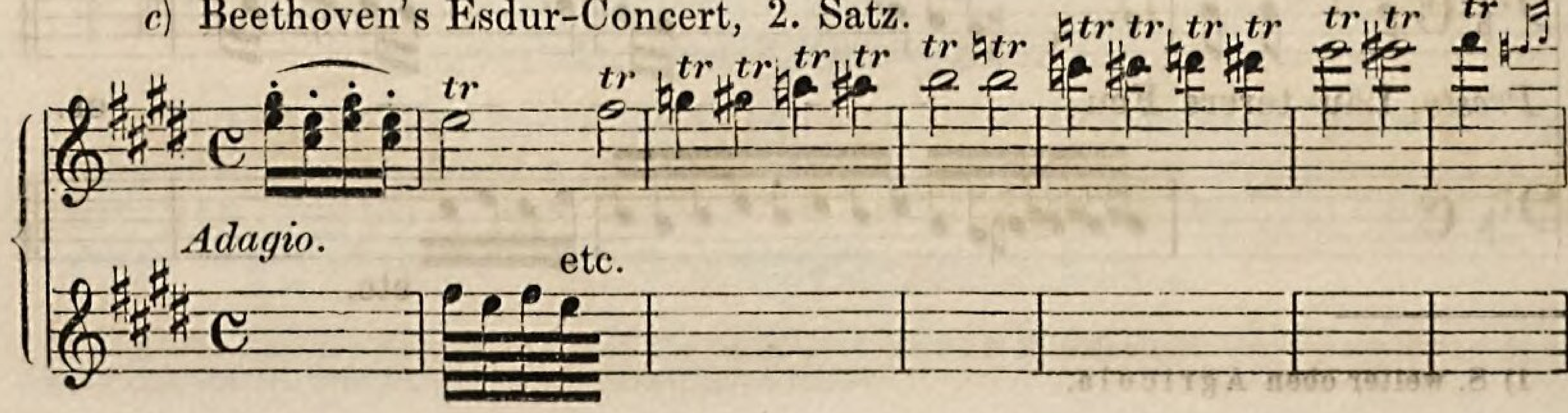
b) Daselbst.



c) Mozart's 5. Variation über *Salve tu Domine.*



c) Beethoven's Esdur-Concert, 2. Satz.



d) Daselbst, 1. Satz. *e*) C. M. v. Weber's Edur-Polonaise.



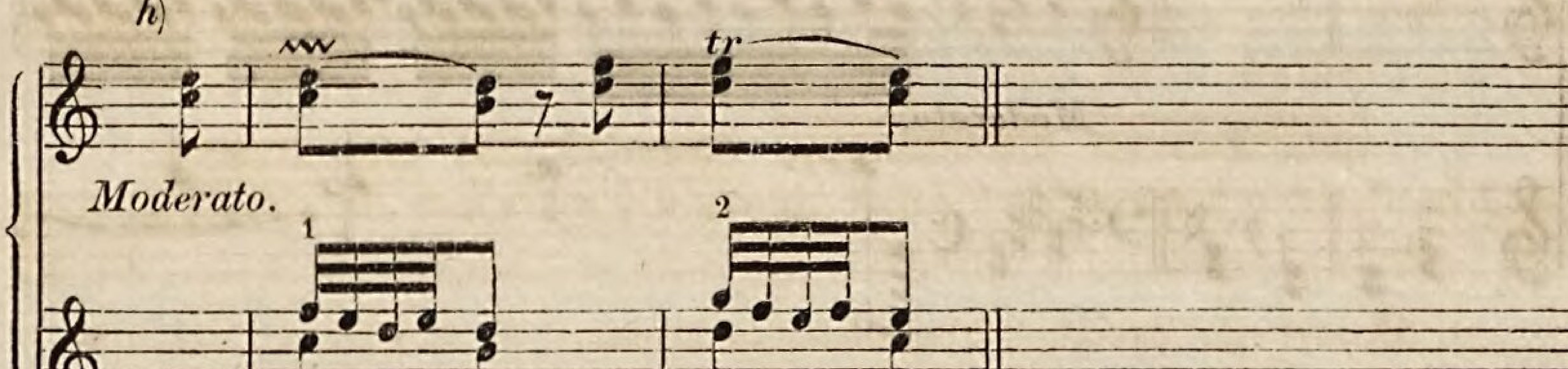
(E. Bach:) »In sehr geschwindem Zeitmaass kann man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkstelligen, wie bei *f*). Die letzten zwei kurzen Noten drücken alsdann den Nachschlag nicht übel aus.

Aus der Aehnlichkeit des Doppelschlags mit einem Triller mit dem Nachschlage folgt, dass der Doppelschlag sich mehr hinauf- als herunterwärts neigt. Man trillert also bei geschwinden Noten ganze Octaven und weiter bequem durch diese Manier hinauf, aber nicht herunter. Dieser oft vorkommende Fall wird gemeinlich ausser dem Clavier so angedeutet wie bei *g*). Bei geschwinden herunter gehenden Noten hat also der Doppelschlag nicht statt; es sei denn, dass derselbe die Stelle eines Trillers bei einer etwas geschwinden Note bequem vertritt, wie bei *h*).«

f) *g*)

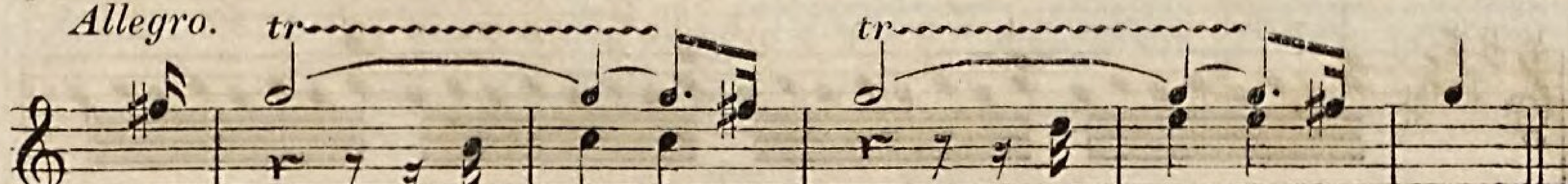


h)



E. Der accompagnirende Triller.

(Leop. Mozart's Violinschule, Seite 235:) »Nun kommen wir noch auf einen Triller, den ich den begleiteten Triller oder *Trillo accompagnato* nennen will, weil er mit noch andern Noten, die ganz platt einhergehen, zu gleicher Zeit begleitet wird.« Z. B.



1) S. den 4. Tact der Menuette in Mozart's Don Juan.
2) S. das Notenbeispiel von Seb. Bach bei der getrillerten Note.

»Melodie (Gesang) ist die vornehmste Aufgabe der Musik!« An der Lösung dieser Aufgabe kann daher z. B. eine Stimme im zweistimmigen, oder die eine und zugleich die andere Stimme etc. im mehrstimmigen Tonsatze nur eine gewisse Zeit lang verhindert werden, 1. durch den Orgelpunkt, d. h. durch den beibehaltenen oder liegenbleibenden Basston, und 2. durch den Halteton, d. h. durch den von irgend einer Stimme ausser dem Bass beibehaltenen Ton, (durch diese vermeintliche Umkehrung des Orgelpunkts). Erscheinen also bezeichnete Setzmanieren den mittlerweile sich fortbewegenden Stimmen gegenüber weniger wichtig, so ist der Triller auf einem Orgelpunkt, wie bei *a*), oder auf einem Halteton, wie bei *b*), auch nur als untergeordnet, als Begleiter zu betrachten; daher sagt man richtiger: der begleitende oder accompagnirende Triller oder *Trillo accompagnando*.

a) Mozart's 4. Variation über: *Lison dormoit.* *b*) Daselbst.

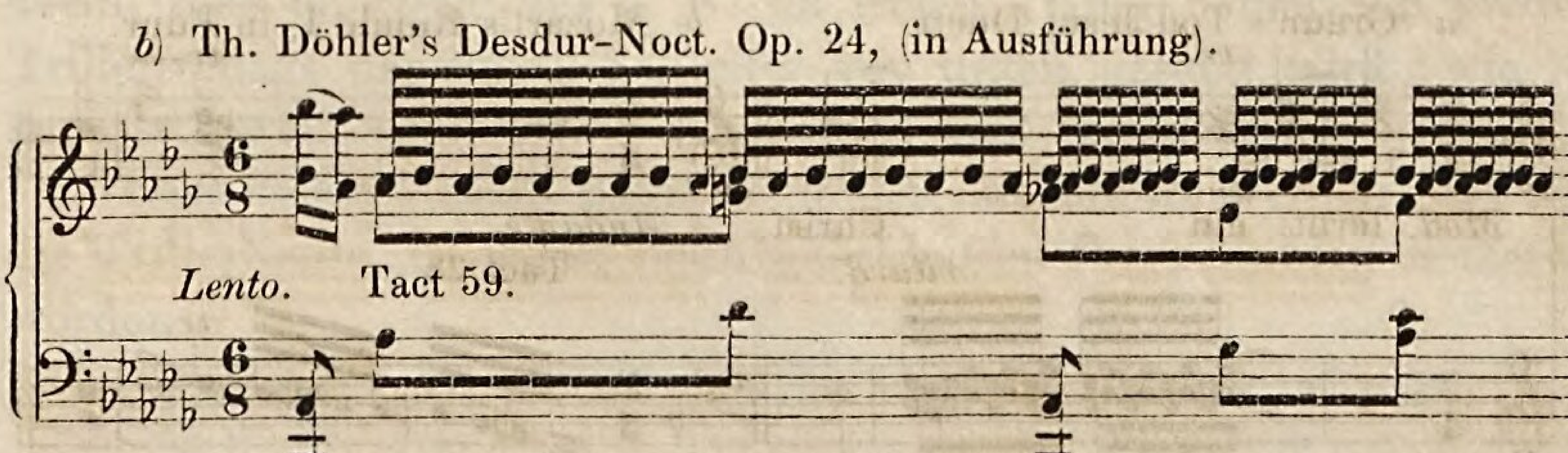


b) Cramer's Etude No. 11, (in Ausführung).





b) Th. Döhler's Desdur-Noct. Op. 24, (in Ausführung).





F. Der zwei- und dreistimmige Triller.

Da der weiter oben von Marpurg uns beschriebene Doppeltriller in Werken z. B. von Händel, Seb. Bach etc. immer noch zur Anwendung kommt, so dürfen wir ferner nicht den im Claviersatz und von einer und derselben Hand zu spielenden zweistimmigen Triller (s. die weiter oben genannten Clavier-Schulen der Neuzeit) einen Doppeltriller nennen, um so weniger, weil wir nicht so folgewidrig verfahren, und dem dreistimmigen Triller den Namen Doppeltriller geben können.

Der zweistimmige Triller besteht entweder in Terzen (und Decimen), wie bei *a*), oder in Sexten, wie bei *b*). Die Ausführung des im Claviersatz in einer Hand vorkommenden zweistimmigen, oder mit beiden Händen zu spielenden dreistimmigen Trillers, wie bei *c*), ist eine Aufgabe für Clavier-Virtuosen. —

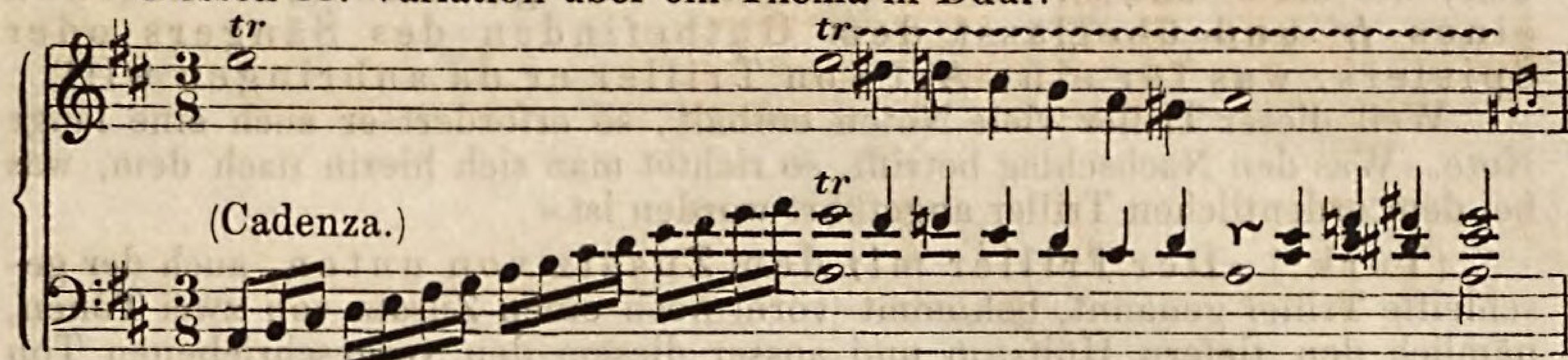
Der dreistimmige Triller wird im Claviersatz, wenn er, wie bei *d*), in Terz-Sexten-Accord-Lagen, oder, wie bei *e*), in Quart-Sexten-Accord-Lagen besteht, durch sog. Eindringen der Hände gespielt.

Kann auch hier des Trillers in Octaven oder des Octaven-Trillers, der etwaigen Zweistimmigkeit wegen, nicht gedacht werden, da die Verstärkungs-Octave keine Zweistimmigkeit ausdrückt (s. 1. Abschn.), so ist doch der unter Pianisten bekannte Ausdruck: der falsche Octaven-Triller nicht unerwähnt zu lassen; er bezieht sich jedoch nur auf ein z. B. in der rechten Hand vorkommendes Tremolo, wie bei *f*), oder auch auf ein sog. Trillern von unten, wie bei *g*).

a) Graun's Tod Jesu, Duett. *b*) Mozart's Rondo I, in Fdur.



Dessen 11. Variation über ein Thema in Ddur.



Beethoven's Sonate in Cmoll, Op. 111.





2. Der Triller mit dem Zusatz von unten.

Vorstehender Beiname bezieht sich allein auf die Anfangsformel, durch welche dieser Triller von dem ordentlichen Triller unterschieden wird; dagegen sind seine etwaigen Endungsformeln in gleichen Fällen genau dieselben, die bei dem ordentlichen Triller in Betracht gekommen sind.

Dieser Triller, welcher zufolge seiner Anfangsformel einen nachdrücklichen, erhabenen etc. Charakter hat, besteht lediglich darin, dass an Stelle des z. B. im freien Triller bemerkten ersten Trillerschlags der kurze Schleifer von unten gesetzt wird, wie er auch entsprechender Weise angedeutet wird; s. unten bei *a*) und *b*).

Dass dieser Zusatz nicht schneller ausgeführt werden darf als die Trillertheile, ist schon beim geschleiften Doppelschlag bemerkt worden.

(E. Bach:) »Der Triller von unten mit seinem Zeichen und seiner Ausführung ist bei *a*) zu sehen. Weil dieses Zeichen ausser dem Clavier nicht sonderlich bekannt ist, so pflegt dieser Triller auch wohl so bezeichnet zu wer-

den, wie bei *b*) und *c*), oder man setzt das gewöhnliche Zeichen eines *tr* und überlässt dem Gutbefinden des Sängers oder Spielers, was für eine Art von Triller er da anbringen will.

Weil dieser Triller viele Noten enthält, so erfordert er auch eine lange Note. Was den Nachschlag betrifft, so richtet man sich hierin nach dem, was bei dem ordentlichen Triller angeführt worden ist.«

(Türk:) »Der Triller mit dem Zusatz von unten, auch der geschleifte Triller genannt, bekommt (vorn) noch einen Zusatz von zwei Tönen, nämlich den tiefern Hülfston und ausser diesem den vorgeschriebenen Ton selbst. Am gewöhnlichsten deutet man diesen Triller so an, wie bei *a*) und *b*). Zweideutig (eines vermeintlichen Vorhalts wegen) ist seine Bezeichnung wie bei *c*), und unrichtig, wie bei *d*), weil nämlich dieser Bezeichnung nach der Hülfston des Trillers zweimal unmittelbar nach einander folgen würde, wie bei *dd*).«



(Türk:) »Der Triller von unten kommt am häufigsten nach einer verzierten Cadenz, bei *e*), vor. Man wiederholt nämlich die ersten beiden Töne (den Zusatz) des Trillers einige Male mit zunehmender Schnelligkeit (s. die *Ribattuta*) und leitet dadurch in den Schlusstriller, bei *f*), ein. Ausserdem kann der Triller von unten auch bei Fermaten, bei *g*), nach Einschnitten, bei *h*), vor einer wiederholten Note, bei *i*), bei steigenden, bei *k*), und fallenden Secunden, bei *l*), nach einem Sprung, bei *m*) etc. angebracht werden.«

(E. Bach:) »Wenn in aufeinander folgenden Sprüngen Triller vorkommen, wie bei *n*), so findet der ordentliche Triller allein statt, und Derjenige würde Unrecht thun, welcher, um diesem Triller eine besondere Schärfe zu geben, an diesem Ort entweder einen Triller von unten oder einen von oben machen wollte.«





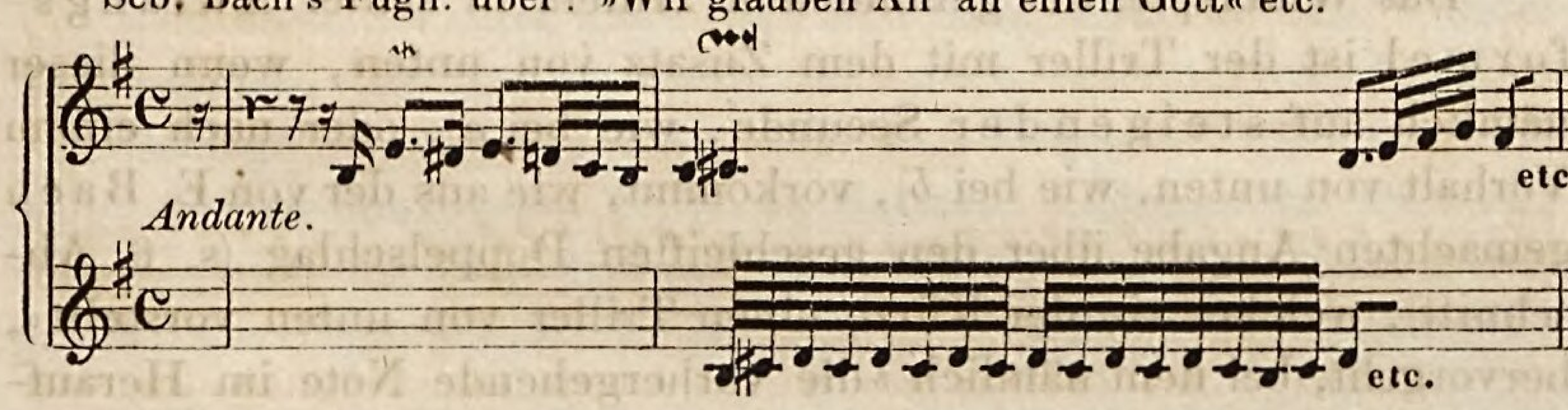


(E. Bach:) »Wie man durch eine allmählige Geschwindigkeit oft in den Triller von unten bei einer Cadenz zu gehen pflegt, ist oben bei *e*) zu sehen. Dieser Triller wird auch mit guter Wirkung gebraucht, wenn die Modulation sich verändert.« Z. B.



In Bezug auf vorstehenden Fall finden wir den Triller mit dem Zusatz von unten, dessen Zeichen (ᴄ⁓) in manchen Ausgaben unbedachter Weise oft mit *tr* vertauscht ist, in:

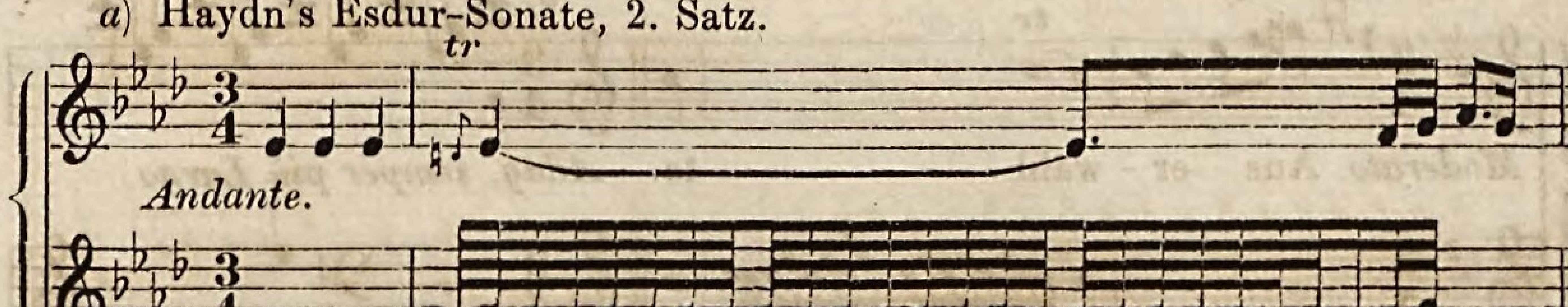
Seb. Bach's Fugh. über: »Wir glauben All' an einen Gott« etc.



In Werken späterer Periode haben z. B. Händel und Seb. Bach diesen Triller wohl nicht mehr durch ᴄ⁓, sondern durch *tr* angedeutet (s. die obige Bemerkung von E. Bach), weshalb man wegen seiner Anwendung in denselben die vorhin bezeichneten Fälle für diesen Triller in Betracht zu ziehen hat.

Haydn hat diesen Triller gewöhnlich durch ein Nötchen, wie bei *a*), Beethoven ebenfalls so, wie bei *b*), aber auch durch zwei, wie bei *c*), und Mozart etc. durch drei Nötchen, wie bei *d*), angedeutet.

a) Haydn's Esdur-Sonate, 2. Satz.



Beethoven's Cmoll-Sonate, Op. 111, am Schluss. Dessen Adur-Son., Op. 2, No. 2, 2. Satz.

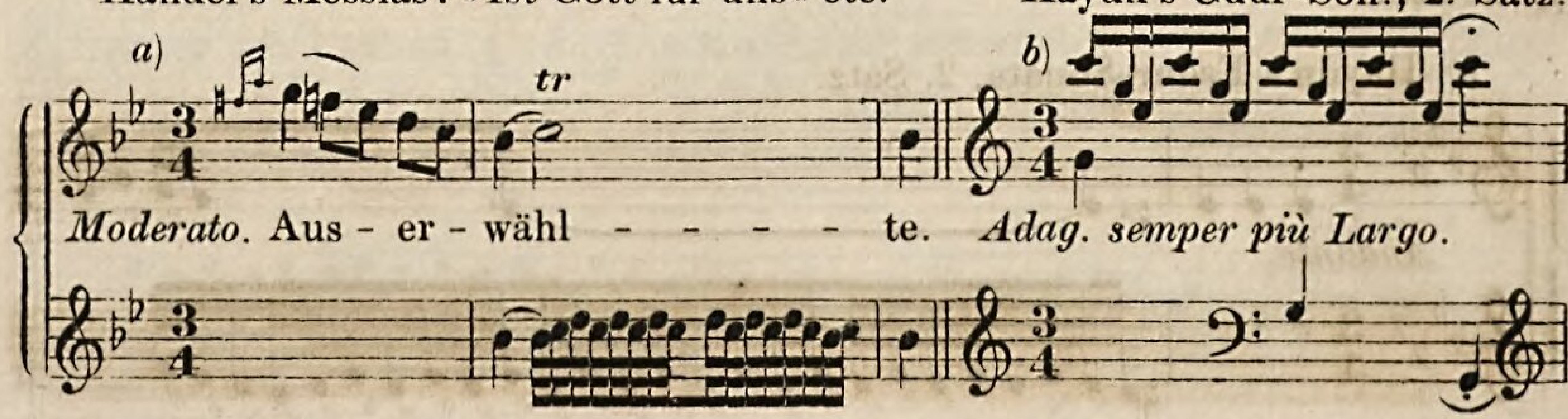


d) Mozart's Bdur-Son. d) Th. Döhler's Noct. Op. 24.

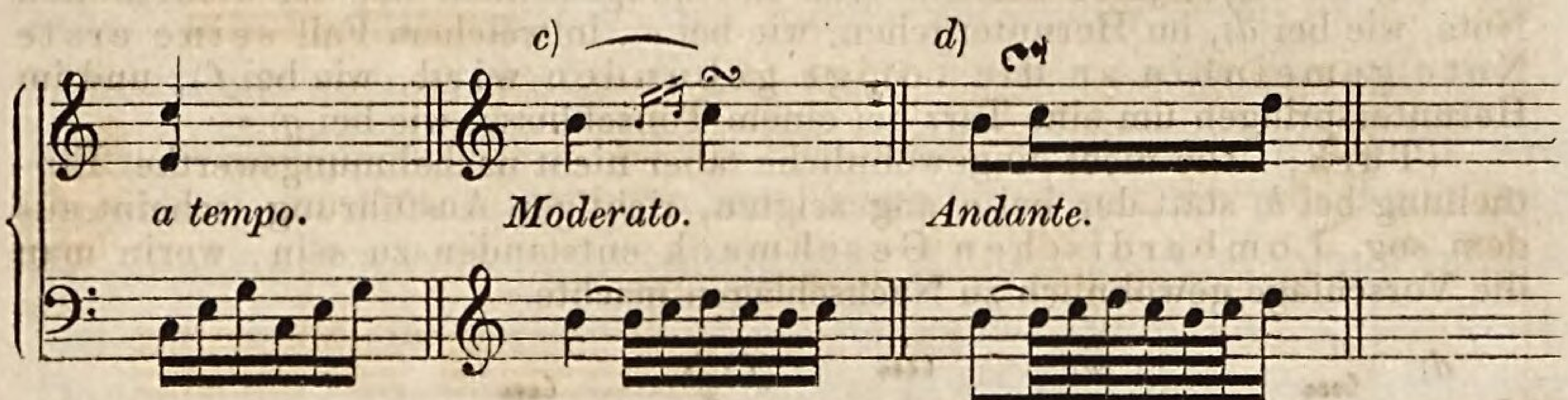


Das Widerspiel des gebundenen Trillers in seiner Anfangsformel ist der Triller mit dem Zusatz von unten, wenn dieser nämlich auf steigender Secunde, wie bei *a*), oder nach einem Vorhalt von unten, wie bei *b*), vorkommt, wie aus der von E. Bach gemachten Angabe über den geschleiften Doppelschlag (s. 6. Abschnitt), welcher »in der Kürze einen Triller von unten vorstellt«, hervorgeht, bei dem nämlich »die vorhergehende Note im Heraufgehen durch einen Bogen an die nachfolgende Note, wie bei *c*), gehängt wird, so dass zu besserer Wirkung die erste Note des geschleiften Doppelschlags (d. i. des kurzen Trillers mit dem Zusatz von unten) von der vorhergehenden Note gebunden, folglich nicht angeschlagen wird«. In letztgedachter Art würde nun auch so bei dem von Seb. Bach durch das entsprechende Zeichen angedeuteten kurzen Triller mit dem Zusatz von unten, wie bei *d*), verfahren werden.

Händel's Messias: »Ist Gott für uns« etc. Haydn's Gdur-Son., 2. Satz.







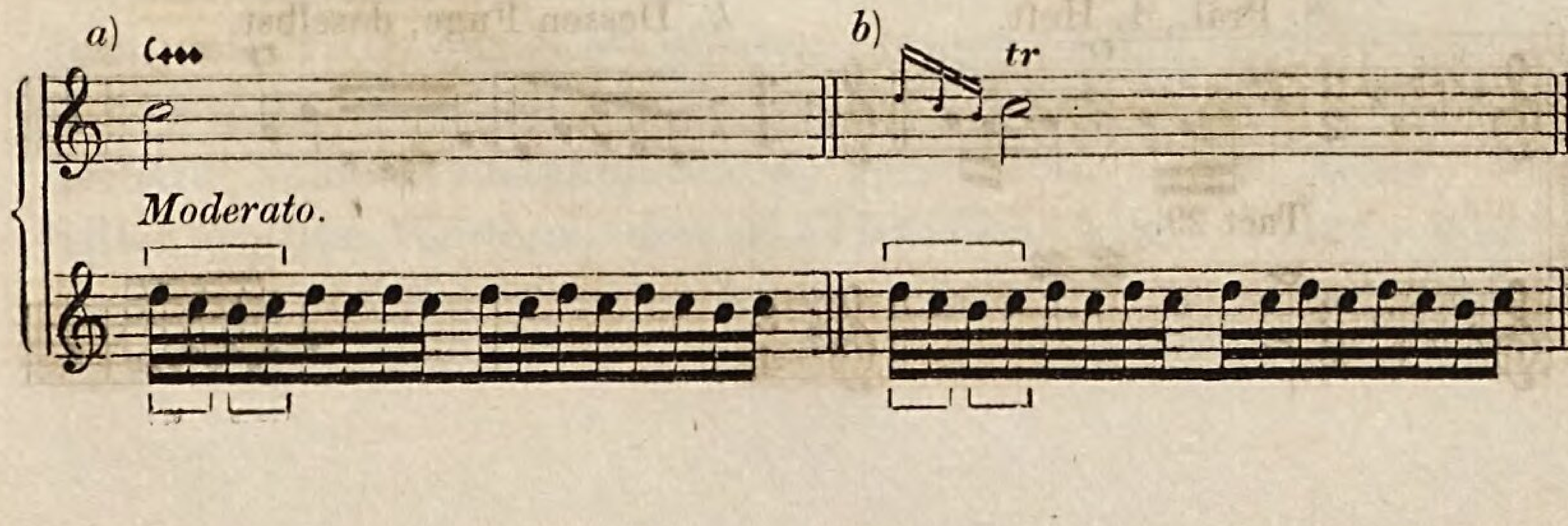
3. Der Triller mit dem Zusatz von oben.

Von diesem Triller kann man sich leicht dadurch eine Vorstellung machen, dass man an Stelle der ersten beiden Abwechslungen oder Schläge des freien Trillers sich den Doppelschlag denkt. Zu Folge der bei genanntem Triller in Betracht kommenden schwungvollen, gleichsam überschwenglichen Anfangsformel ist derselbe von prunkvoller Eigenschaft. Er kann nur auf langer Note stattfinden.

(E. Bach:) »Der Triller von oben ist mit seinem rechten Zeichen und seiner Ausführung bei *a*) abgebildet. Ausser dem Clavier pflegt er auch mitunter so, wie bei *b*), angedeutet zu werden.«

(Türk:) »Der Triller mit dem Zusatz von oben hat das Zeichen bei *a*), auch wird er, aber nicht ganz richtig, durch drei Nötchen, wie bei *b*), besser aber durch vier Nötchen, wie bei *c*), angedeutet. Er bekommt vorn noch zwei Töne mehr als der Triller von unten, folglich fängt er so an, wie der freie Triller, nur wird nach diesen beiden Nötchen noch der Zusatz des Trillers von unten gleichsam dazwischen eingeschaltet.

Da der Triller von oben seiner Länge wegen nur über langen Noten vorkommen kann, so endigt man ihn auch ohne Andeutung mit einem Nachschlage.«





(E. Bach:) »Vor diesem wurde der Triller von oben öfter gebraucht, wie heut zu Tage; jetzo braucht man ihn hauptsächlich bei der wiederholten Note, wie bei *d*), im Heruntergehen, wie bei *e*), in welchem Fall seine erste Note gemeinhin an die vorige gebunden wird, wie bei *f*), und im Herunterspringen um eine Terz bei einem Tonschlusse, wie bei *g*).«

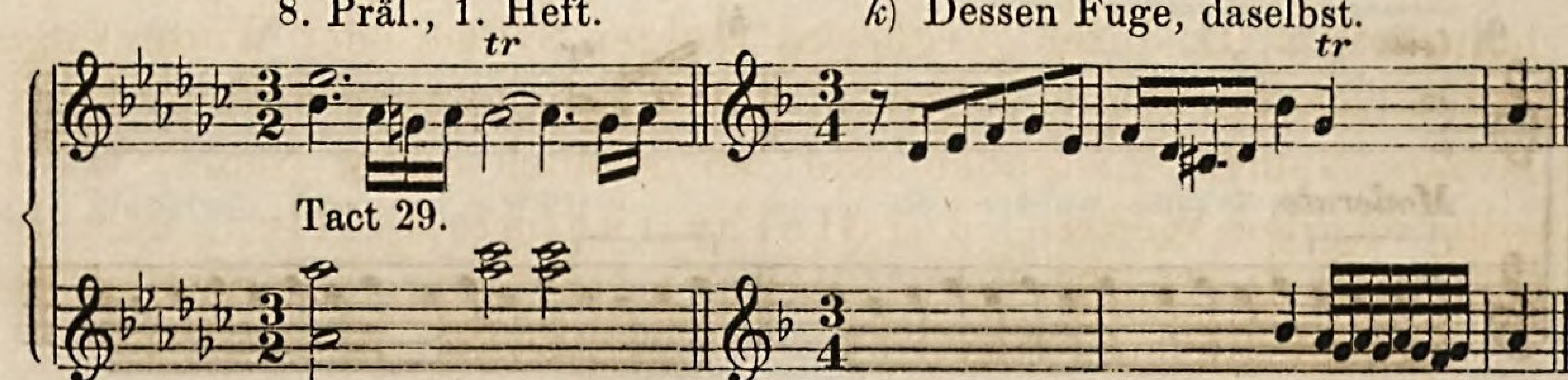
(Türk:) Die nicht ungewöhnliche (aber nicht nachahmungswerthe) Eintheilung bei *h*) statt der bei *c*) angezeigten, richtigen Ausführung, scheint aus dem sog. Lombardischen Geschmack entstanden zu sein, worin man die Vorschläge gewöhnlich zu Nachschlägen machte.«





In dem nachfolgenden Beispiel bei *i*) würde dieser Triller eine bessere Wirkung machen als der freie Triller, indem dessen schwungvolle Anfangsart hier die Lebhaftigkeit des Gedankens vermehrt. Auf die Anwendung dieses Trillers bei absteigender Terz und langer Note gründet sich das Stattfinden des freien Trillers (s. diesen) in gedachtem Fall bei weniger langer Note, wie bei *k*).

i) Seb. Bach's wohlt. Clav. 8. Präl., 1. Heft. *k*) Dessen Fuge, daselbst.



4. Der Halbtriller.

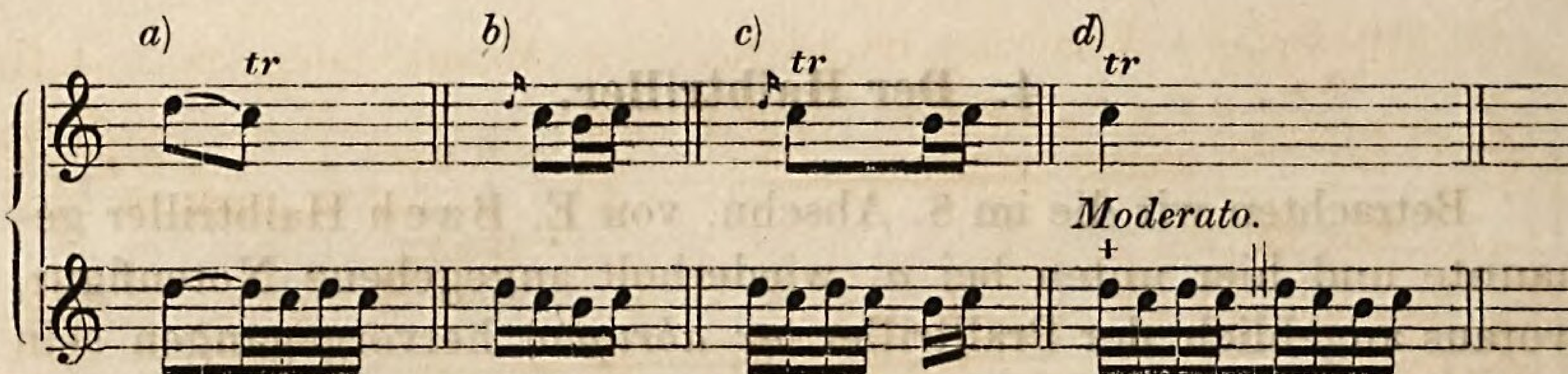
Betrachten wir die im 8. Abschn. von E. Bach Halbtriller genannte und hier unten bei *a)* wiederholt angegebene Notenfigur, woraus angeblich der Pralltriller (*ex abrupto*) hervorgegangen sein soll, so muss es uns, ihrer grossen Aehnlichkeit wegen mit der getrillerten Note, wundern, warum dieselbe den Namen »Halbtriller« erhalten hat. Hinsichtlich des hiebei vorkommenden Bindebogens können wir aber gedachte Figur auch wieder nicht für die getrillerte Note anerkennen, indem bei dieser Anfangs- und Endungsformeln nicht Anwendung finden. Eher noch können wir jene Figur, da sie auf der Schlussnote stattfindet, (s. den gebundenen Pralltriller) für einen auf fallender Secunde vorkommenden, gebundenen Doppelschlag ansehen, dessen untere Hülfsnote mit der obern vertauscht worden ist, wie z. B. beim einfachen Triller und auch in dieser Figur bei *b)* vorkommt, welche Türk zu Gunsten einer richtigen Darstellung des gebundenen Pralltrillers im 8. Abschn. mit + bezeichnet hat.

Der sonach nicht begründete Name Halbtriller würde, als ein beliebig angenommener, fernerhin nicht mehr allgemeine Gültigkeit haben; auch könnte Mancher Gelegenheit nehmen, diesen Namen in ähnlicher Art wie Marpurg zu bespötteln, nämlich:

(Marpurg:) »Bei Gelegenheit dieses ⁓⁓ und ⁓ fällt mir die Benennung Halbtriller ein, womit einige Tonkünstler einen kurzen Triller belegen wollen. Da aber eben dieselben keinen ganzen, Dreiviertel- oder Neunachtel-Triller erkennen, so däucht mir, dass man dieser Benennung ohne Schaden entbehren kann.«

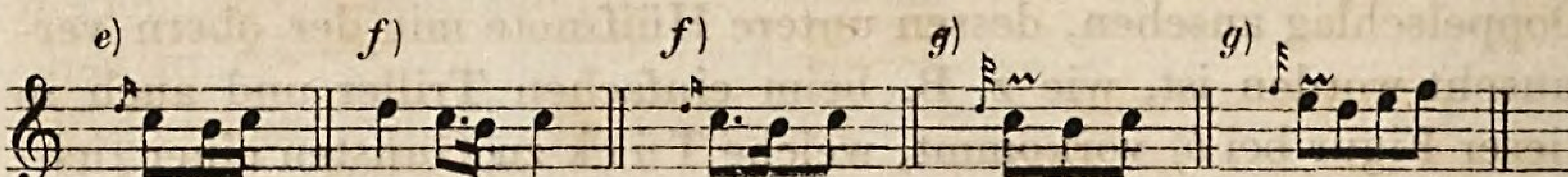
Wenn nun nach Türk der ordentliche, freie Triller z. B. auch durch den Ausdruck der ganze Triller bezeichnet worden ist, so wäre wenigstens der Name Halbtriller für die Verkleinerung oder Halbirung jenes Trillers, etwa wie bei *d+)*, folgerichtig.

Es ist aber anzunehmen, dass wie bei dem sog. Triller von unten, so auch beim Halbtriller ein blosses »Hörensagen« oder ein »Nichtrechtverstehen« zu Missverständniss Gelegenheit gegeben hat; denn, wie z. B. durch Weglassen einiger Sylben oder Wörter eines Redesatzes, der Kürze wegen, oft unerklärliche Ausdrücke und sonderbare Namen entstanden sind, so ist auch dieser Name: Halbtriller aus den Wörtern: der Halbzirkel als Triller, oder die Hauptnote des Halbzirkels bei *b)* getrillert, wie nämlich bei *c)*, hervorgegangen.



Wie der langsame Mordent aus dem kurzen Mordent entsteht, so sind aus dem Halbzirkel bei *e*), durch Verlängerung oder Verkürzung seiner Bestandtheile, solche Figuren, wie bei *f*), hervorgegangen, auf deren Hauptnote die Componisten unter Weglassung oder Beibehaltung des Nötchen bei *e*), das Trillerzeichen gesetzt haben.

(Türk:) »Einige Componisten setzen vor die Note mit dem Pralltrillerzeichen noch einen kurzen Vorschlag, wie bei *g*).«



Je nach dem Stattfinden des Halbtrillers sind, wie beim ordentlichen Triller, die Anfangsformeln desselben verschieden. Wir finden daher den Halbtriller mit der Anfangsformel des Trillers *ex abrupto* nämlich: zu Anfang des Tactes, bei *h*), mit der des freien Trillers auf wiederholter Note und auch auf steigender Secunde, bei *i*), und mit der des gebundenen Trillers auf fallender Secunde, bei *k*) und *l*).

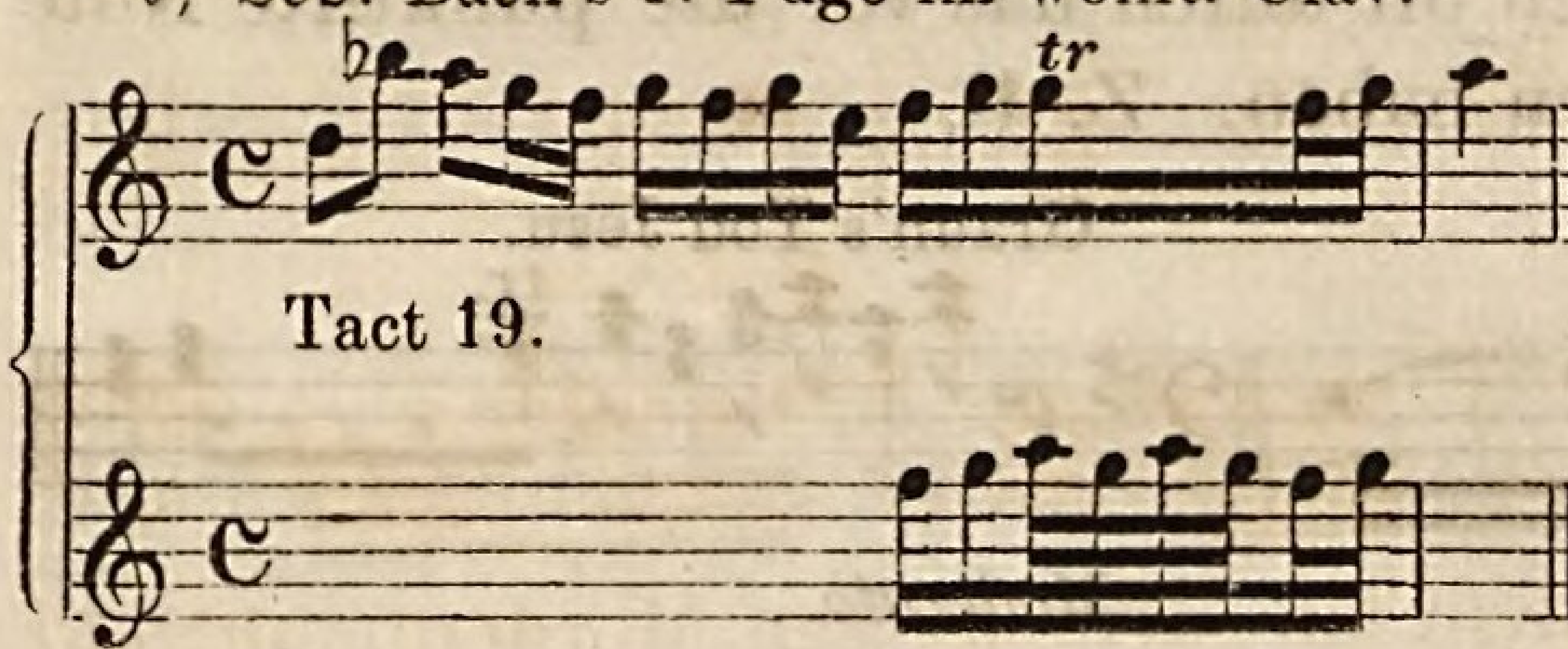
h) Haydn's Schöpfung. *h*) Beethoven's Bdur-Sinfonie, Menuetto.



Bezüglich der mit + bezeichneten Figur des gebundenen Pralltrillers von Türk, im 8. Abschn., lässt sich hier bei *h*) und ebenso bei *k*) eine bessere Eintheilung machen, indem an eine kurze Note nicht eine lange gebunden wird; oder man denke sich hier einen Trillerschlag mit einfachem Nachschlag über sich, z. B.



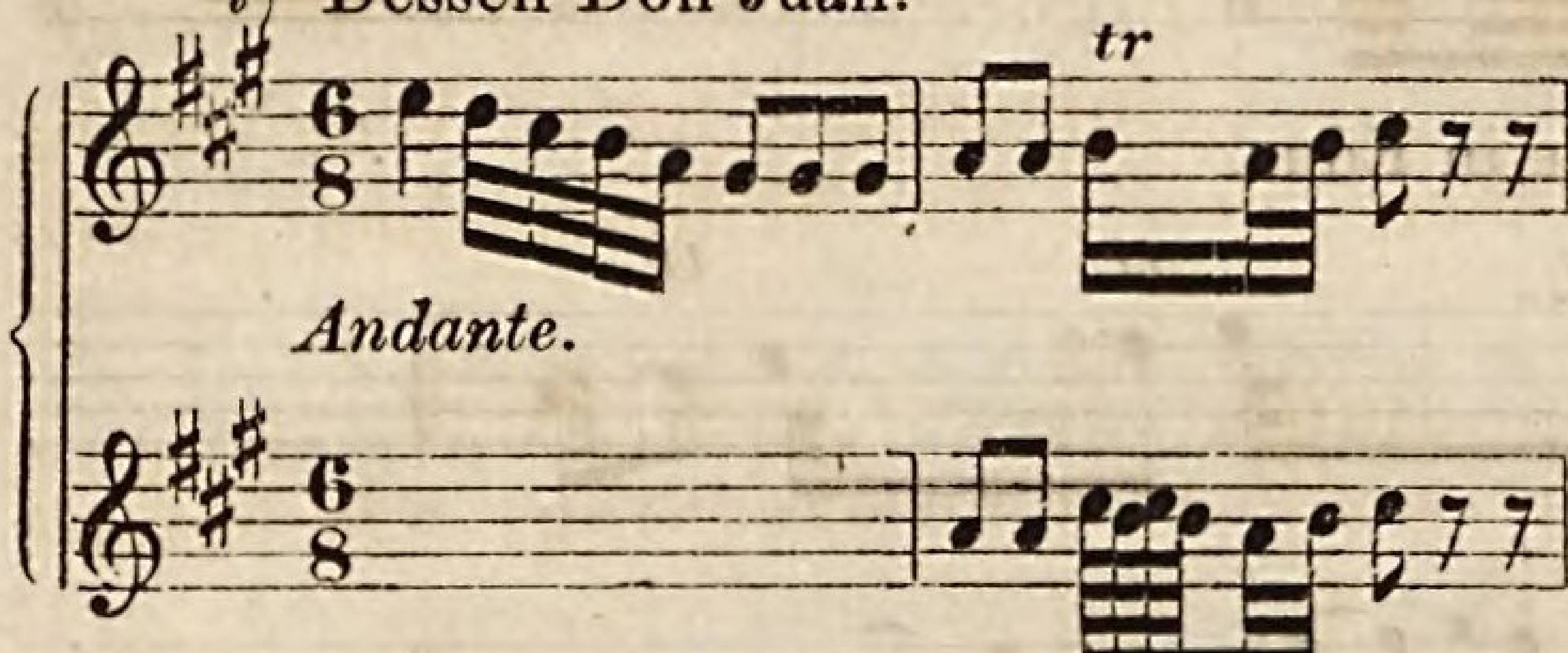
i) Seb. Bach's 1. Fuge im wohlt. Clav.



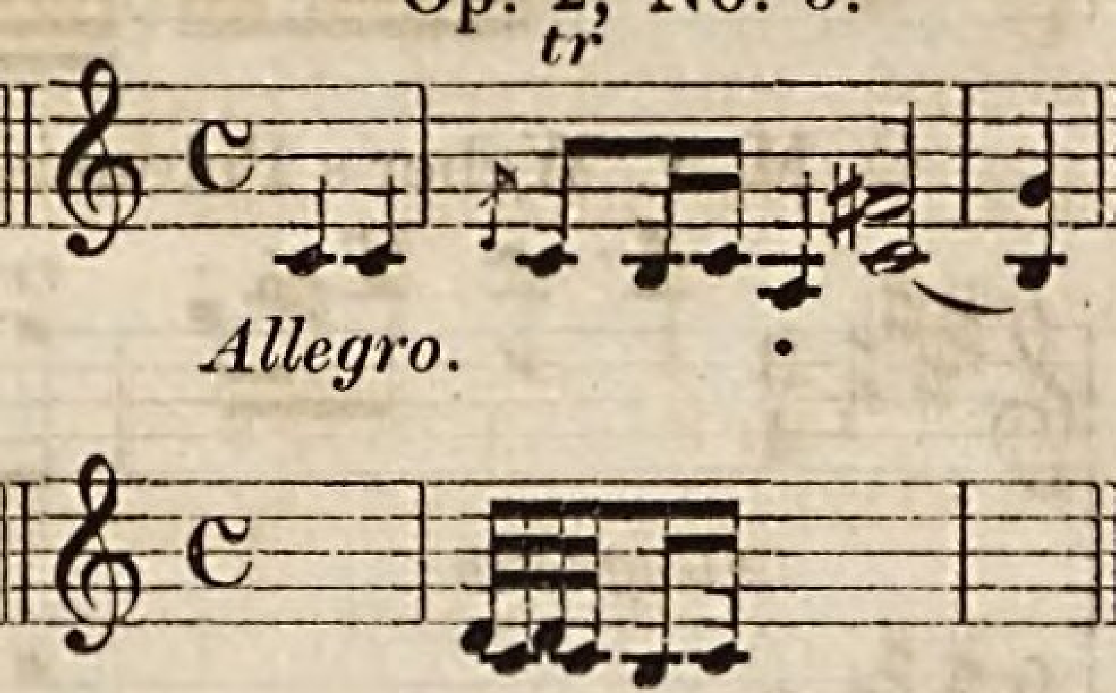
i) Mozart's Cdur-Son., z. 4. H.



i) Dessen Don Juan.



i) Beethoven's Sonate, Op. 2, No. 3.



i) Händel's Messias.



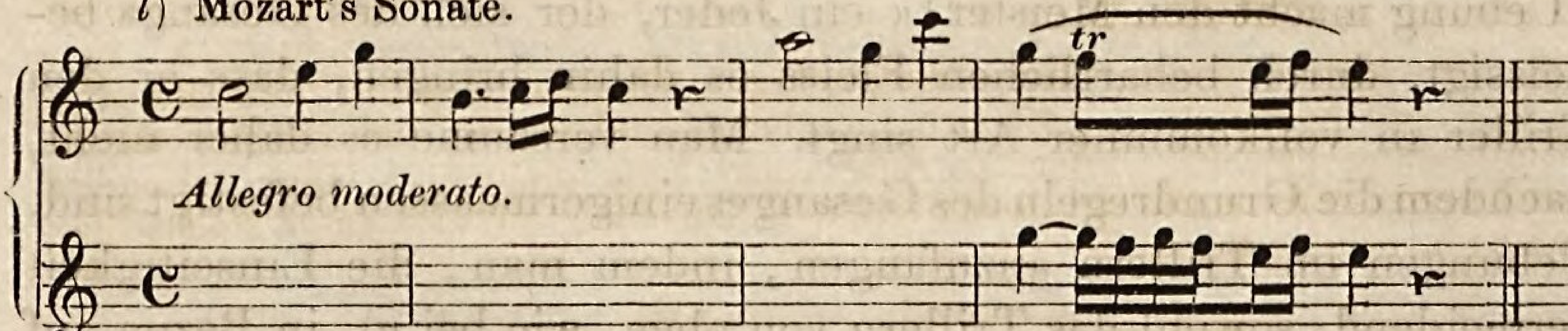
k) Mozart's Rondo I, in Fdur.



k) Daselbst.



l) Mozart's Sonate.



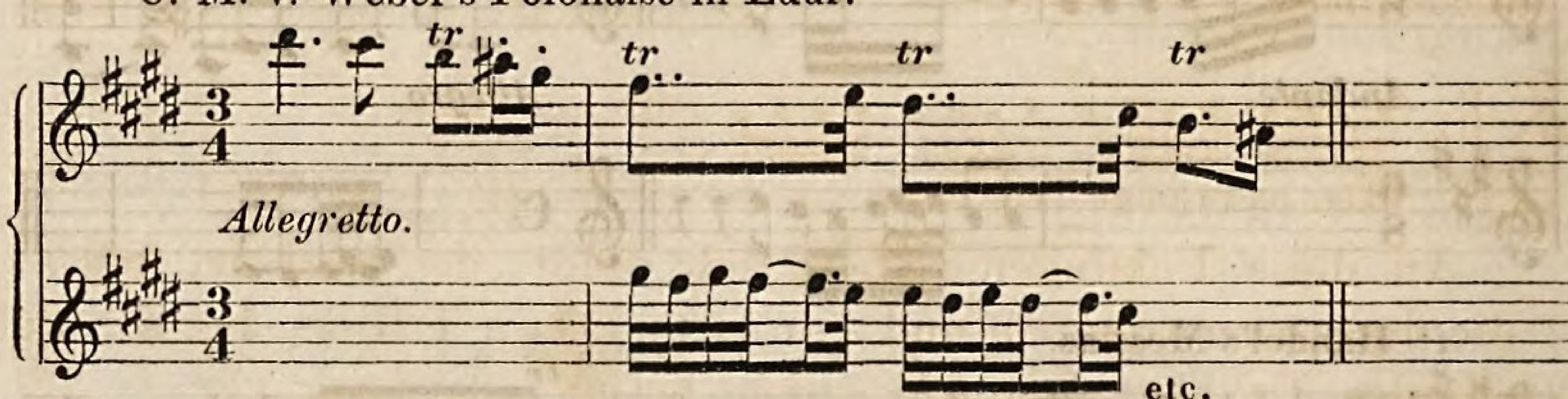
Da augenscheinlich die hier nachfolgenden Figuren, (das sind kurze, punktirte Noten mit dem Trillerzeichen, nach welchen eine Note abwärtssteigt,) aus vorstehenden Figuren bei *k)* hervorgegangen sind, so wird zwar bei ihnen der Halbtriller in derselben Art geendigt, aber es kann bei diesen fortgesetzten Figuren nicht gut eine andere Anfangsformel stattfinden, als die des freien Trillers, wie

hierauf die Componisten auch oft durch das vor die punktirte Note gesetzte Nötchen hingewiesen haben. Z. B.

E. Bach's Sonate. Graun's Tod Jesu.



C. M. v. Weber's Polonaise in Edur.



Von den hier nachfolgenden und zu Setzmanieren gerechneten dreitönigen Figuren (s. 6. Abschn.) ist hauptsächlich, wegen der naturgemässen und dem Eindruck der Haupt-Cadenz entsprechenden Aufeinanderfolge jener drei Töne, auf die Figur unten bei *d*) in diesem Abschnitt Bezug genommen worden. Diese Figur ist in sofern noch bemerkenswerth, als der aus ihr hervorgegangene Doppelschlag älter als der Triller ist, und überdies, hinsichtlich seines Vorhandenseins in den Werken des Adam de la Hale (s. 6. Abschn.), die den Vorhalt einschliessende Ur-Verzierungs-Manier zu sein scheint.

a) *b*) *c*) *d*)



Walze oder Rolle. Umgekehrte Walze. Aufsteigender Halbzirkel. Absteigender Halbzirkel.

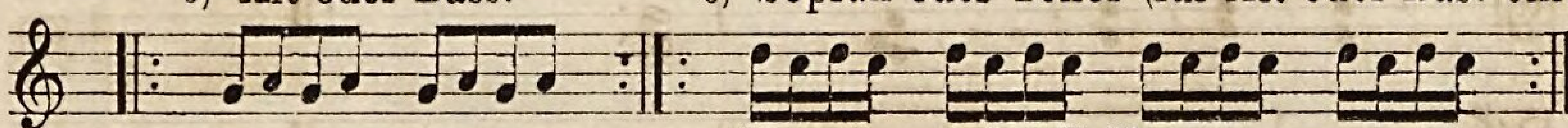
Was schliesslich die Ausführung des Trillers mit der menschlichen Stimme anbelangt, so kann, nach dem Sprichwort: »Uebung macht den Meister!« ein Jeder, der sich des Gesangs befleissigt, durch beharrlichen Fleiss es dahin bringen, dass er den Triller in vollkommner Art singt. Man versäume es daher nicht, nachdem die Grundregeln des Gesanges einigermaassen befestigt sind, Uebungen im Trillern anzufangen, indem man, die Einseitigkeit vermeidend, sowohl das Trillern von oben, wie bei *a*), in Bezug auf den Triller, wie auch von unten, bei *b*), hinsichtlich des vorausgeschickten Trillers oder der *Ribattuta* übt. Bei diesen Uebungen, welche zunächst auf den Vocal a und mit gewöhnlicher, weder starker noch schwacher Stimme zu machen sind, werden die Töne gleichmässig angegeben, und zwar so lange im langsamen Tempo, bis auch bei geschwindem Zeitmaass die Tontheile deutlich gesun-

gen werden können. Ferner übt man das Trillern in Bezug auf den Triller zuerst in ganzen, bei *c*), und in der Folge in halben Tönen, bei *d*).

a) Sopran oder Tenor. *a*) Alt oder Bass. *b*) Sopran oder Tenor.



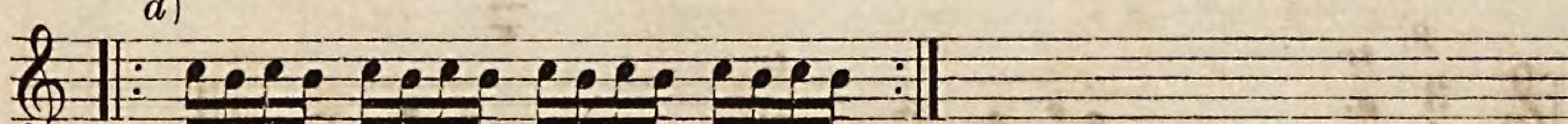
b) Alt oder Bass. *c*) Sopran oder Tenor (für Alt oder Bass eine



(Der ganztönige Triller.)

Quarte tiefer).

d)



(Der halbtönige Triller.)

An diese Uebungen reihen sich die 1. des f r e i e n, bei *e*), 2. die des g e b u n d e n e n und a c c e n t u i r t e n Trillers, bei *f*), und 3. die des T r i l l e r s *e x a b r u p t o*, bei *g*).

e) Sopran oder Tenor, (Alt oder Bass eine Quarte tiefer).



f) Sopran oder Tenor, (Alt oder Bass eine Quarte tiefer).



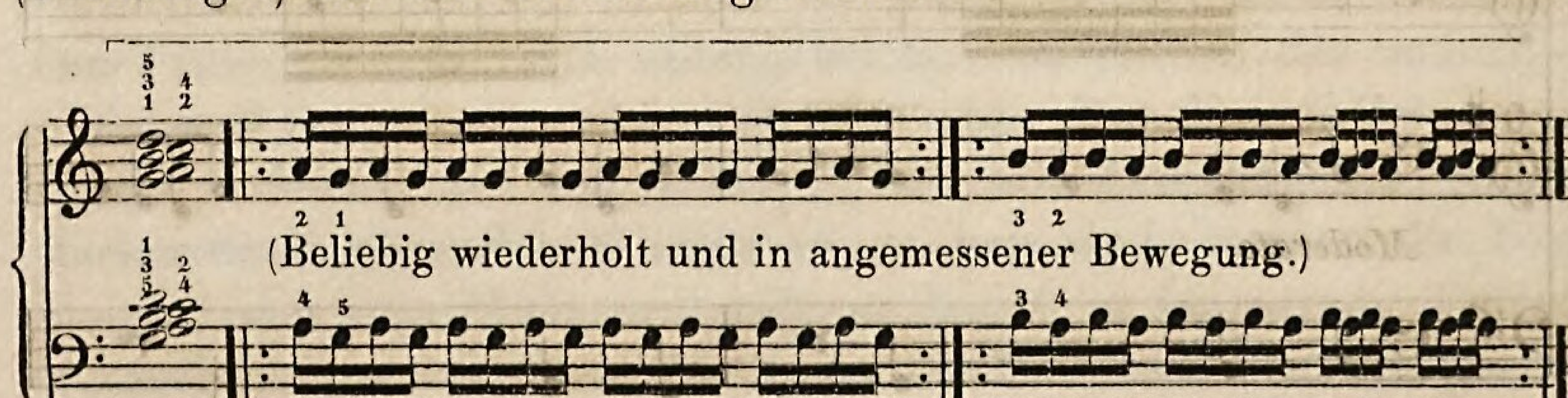


g)



Da der Triller auf den Clavier-, Geigen- und Blas-Instrumenten nicht anders ausgeführt wird, als mit der Stimme, so sind hier ebenfalls ähnliche Vorbereitungen nöthig. Denn wer nicht gelernt hat, langsam den Triller auf dem Instrument richtig zu machen, kann ihn auch nicht in der seinen Theilen angemessenen schnellen Bewegung richtig herausbringen.

Um sich besonders für den im Claviersatz in verschiedenen Fingern vorkommenden, wie auch für den in beiden Händen stattfindenden Triller in der Octave, ferner für den zweistimmigen Triller in Terzen, Decimen und Sexten vorzubereiten, macht man Uebungen folgender Art, wobei man die nicht betreffenden Finger (Stützfinger) auf den Tasten liegen lässt.




etc.

Zehnter Abschnitt.

Das Arpeggio.

Diese wesentliche, einfache (und früherer Gebrauchsweise nach auch zusammengesetzte) V.-Manier besteht darin, dass die Töne einer Harmonie oder eines Accordes (oder auch eines sog. Doppelgriffs) nicht zugleich, sondern nacheinander angegeben oder intonirt werden, wie dies gemeinhin auf der Harfe der Fall ist, welche letztere ital. *Arpa* heisst, wovon das Wort *Arpeggio* abgeleitet ist. Die erwähnte Vortragsart eines Accordes etc., (das Gegentheil von der unter dem Namen der *Concent* oder: der Accord etc. im Zusammenklange,) nennt man z. B. auch eine Arpeggiatur, oder eine harmonische Brechung, Zergliederung; auch gebraucht man in dieser Hinsicht die Ausdrücke: einen Accord etc. arpeggiren, ihn harfenmässig behandeln (*arpeggiato*), ihn brechen oder zergliedern.

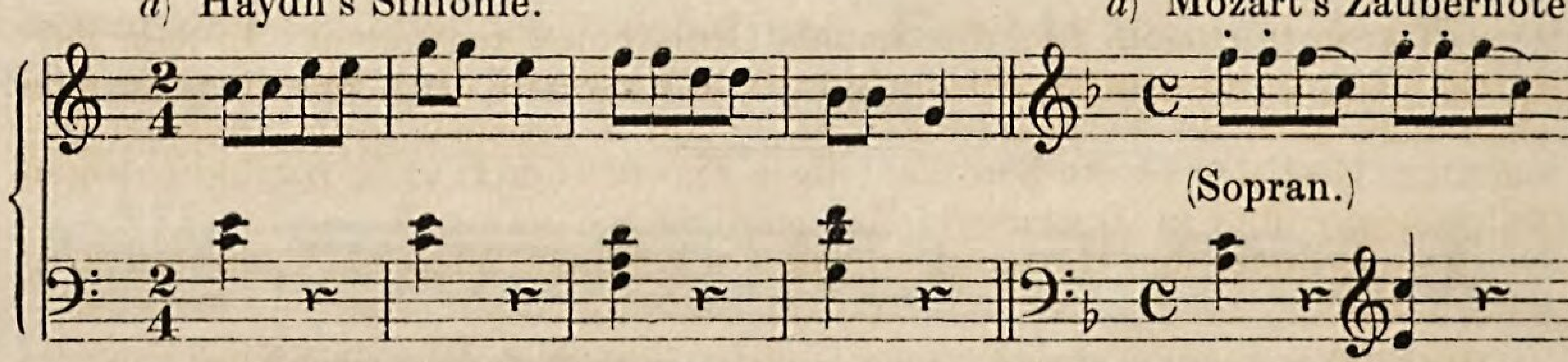
Das Zergliedern eines Accordes oder einer Harmonie kann sowohl mit der Stimme, z. B.

(Die viermal hintereinander erfolgte Production einer berühmten Sängerin.)



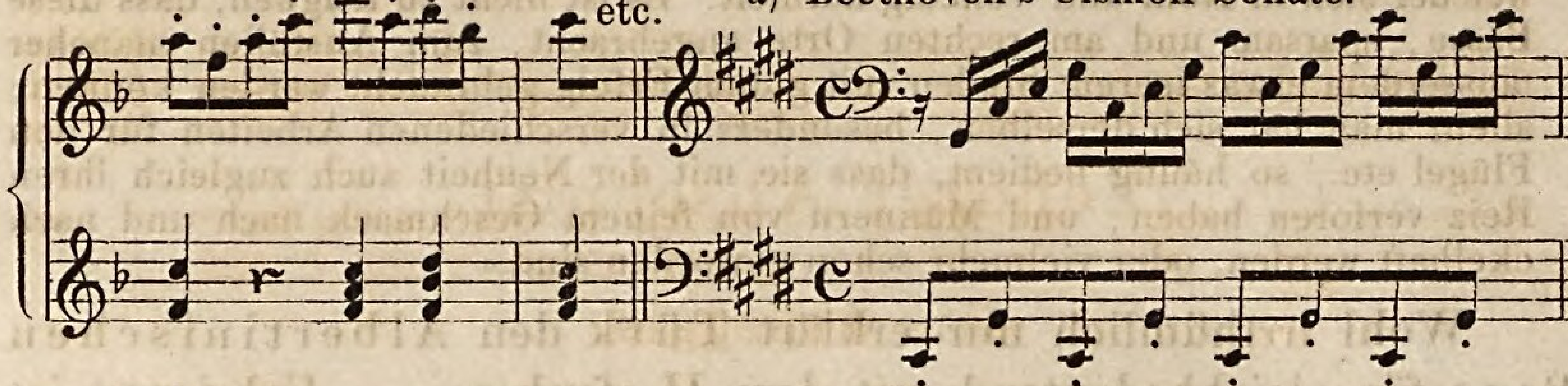
als auch auf Clavier-, Saiten- und Blas-Instrumenten und in verschiedener Art geschehen. Durch gedachtes Verfahren entstehen 1. die in der melodieführenden Stimme vorkommenden harmonischen Figuren, wie bei *a*)[1], 2. der sog. Albertinische Bass, wie bei *b*), und 3. der Harfenbass, wie bei *c*)[2].

a) Haydn's Sinfonie. *a*) Mozart's Zauberflöte.



1) S. Seb. Bach's 1. Präludium im wohltemperirten Clavier. 1. Heft.
2) S. Händel's Messias, Recitativ No. 15.

a) Beethoven's Cismoll-Sonate.



b)



c) Haydn's Schöpfung.

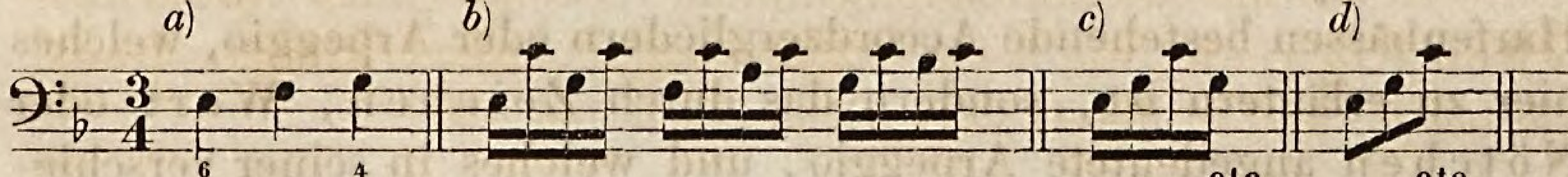


c) Mozart's Cmoll-Fant. *c*) Beethoven's Cismoll-Sonate.



(Türk:) »Harfenbässe (arpeggirte Bässe) nennt man eine gewisse harmonische Zergliederung, wobei nämlich, ausser den simpeln Grundnoten, die zur Harmonie gehörigen Intervalle in mancherlei Figuren einzeln angeschlagen werden.« Z. B.

a) *b*) *c*) *d*)



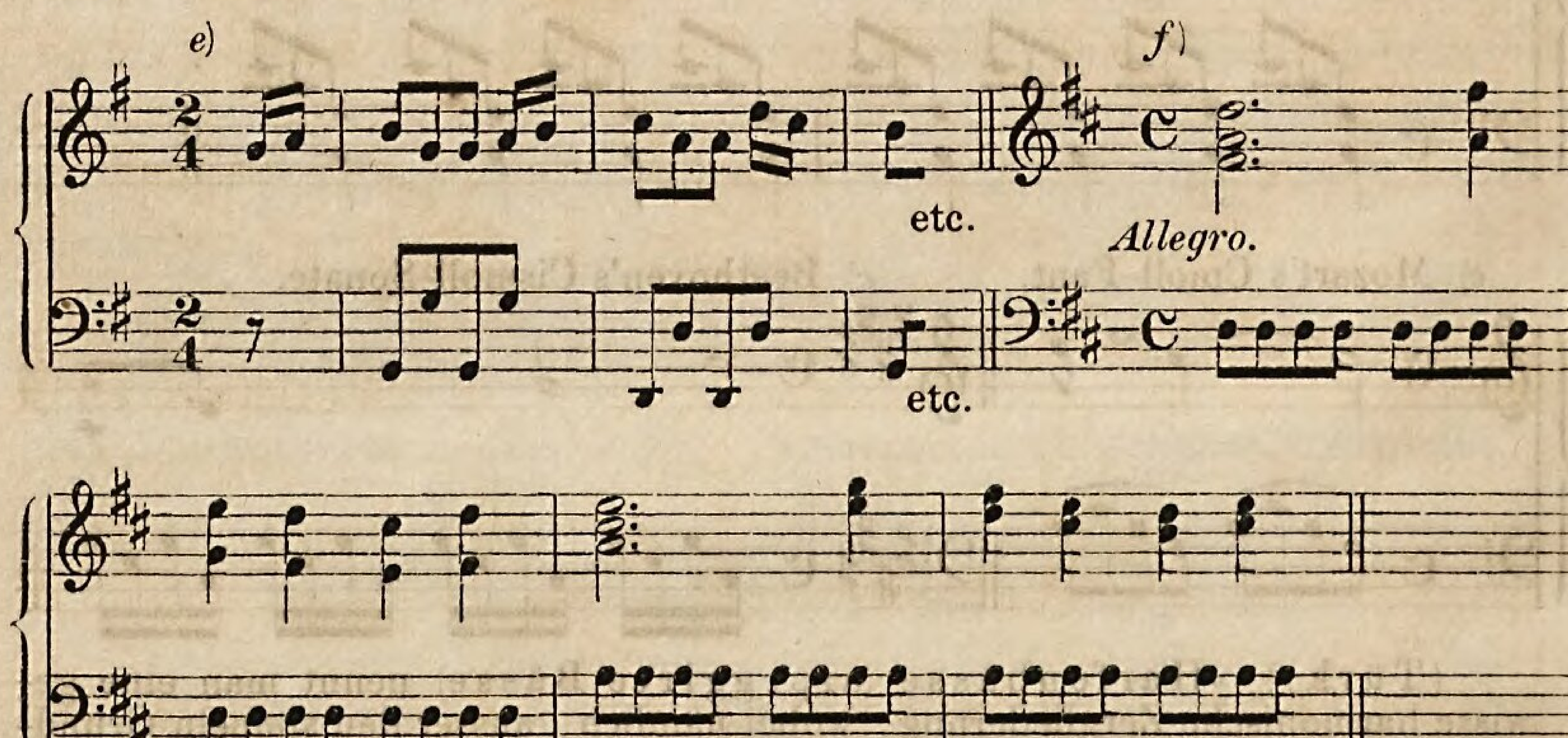
(Türk:) »Bei *a*) sind die simpeln Grundnoten angegeben. In dem Beispiele bei *b*) ist die gewöhnlichste Art von Harfenbässen bemerkt, zu welchen man auch die Veränderungen bei *c*) und *d*) rechnen kann. Aus der Benennung lässt sich vermuthen, dass diese Figuren der Harfe vorzüglich eigen sein müssen; und so ist es auch.

Der Erfinder der Harfenbässe soll ein gewisser Alberti[1] gewesen sein,

1) »Domenico Alberti, obgleich nur als Dilettant bekannt, war doch ein in seiner Zeit (1730) berühmter Sänger und auch Clavier-Virtuos. Er wurde zu Venedig geboren, studirte dort unter Lotti etc. Musik. In Rom suchte er sich im Clavierspiel zu vervollkommnen. Sein grosser Hang zu Tändeleien und der Mangel an gründlicher Kenntniss der Harmonie liess ihn im Clavierspiel eine falsche Richtung nehmen.«

welcher sich in Rom und Venedig aufhielt. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Bässe, sparsam und am rechten Orte angebracht, zum Ausfüllen mancher (ausserdem etwas leeren) Stellen mit gutem Erfolg gebraucht werden können; allein man hat sich derselben, besonders in verschiedenen Arbeiten für den Flügel etc., so häufig bedient, dass sie mit der Neuheit auch zugleich ihren Reiz verloren haben, und Männern von feinem Geschmack nach und nach ekelhaft werden, oder vielmehr schon geworden sind.«

Wohl irrthümlich nur erklärt Türk den Albertinischen Bass für gleichbedeutend mit dem Harfenbass. — Uebrigens ist der Albertinische Bass mit seinen formlosen, kreuz und quer einherschreitenden Figuren (diese nur auf eine beschränkte Zeit in Anwendung gekommene Behandlungsart des Basses), wie auch der Murky-Bass, bei *e*), und ebenfalls der Trommel-Bass im Claviersatz, bei *f*), veraltet. Dagegen bleibt der Harfenbass, (diese im Bass oder auch in der den Bass vertretenden Stimme und in beliebig angenommener Form als Motiv für die Begleitung eines Tonsatzes oder Tonstücks beibehaltene Figur der Accord-Zergliederung), für immer im Gebrauch.



Es ist jedoch nicht das obige und in harmonischen Figuren und Harfenbässen bestehende Accordzergliedern oder Arpeggio, welches hier zu erläutern ist, sondern das durch Zeichen, Wort oder Nötchen angedeutete Arpeggio, und welches in seiner verschiedenen und vollkommensten Art nur auf der Orgel, auf dem Clavier etc., überhaupt auf den für den *Concent* sich eignenden Instrumenten ausgeführt werden kann.

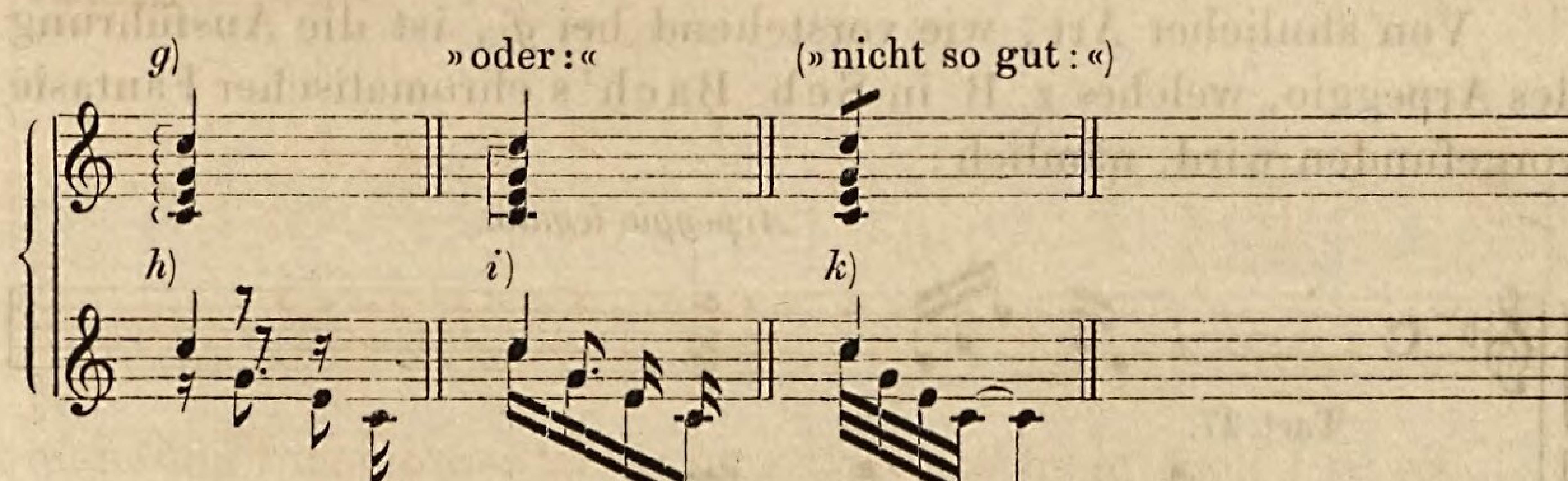
(Türk:) »Wenn man eine Harmonie brechen, d. h. nicht zugleich, sondern deren Töne nacheinander anschlagen soll, so wird dies durch die Zeichen bei *a*) und *b*), oder durch das Wort *Arpeggio*, wie bei *c*), oder auch wohl auf die bei *d*) angezeigte Art bestimmt. Die kleinen Nötchen bei *e*) haben eben die Bedeutung. Durch die kleinen Nötchen bei *e*) wird angedeutet, dass man die Finger sogleich wieder von den Tasten abheben soll; nur der durch eine Hauptnote bezeichnete Ton, in dem untern Beispiel das zweigestrichene *c*, wird aus-

gehalten. Die Bezeichnung bei *d*) ist deswegen nicht zu empfehlen, weil man dadurch auch vier Achtel in Abkürzung andeutet.«



(Türk:) »Soll eine Harmonie von unten in die Höhe gebrochen werden, oder mit andern Worten: wenn man bei dem tiefern Ton anfangen soll, so wird es durch die Bezeichnung bei *f*) angedeutet. Im entgegengesetzten Fall — welcher aber seltener vorkommt — bedient man sich der Zeichen bei *g*). Bei *h*), *i*) und *k*) ist die Ausführung so angezeigt, wie sie eigentlich bestimmt sein muss, wenn man die Finger auf den Tasten liegen lassen soll. (Dieser genau angegebenen Ausführung gegenüber ist aber die bei *l*) und *m*) leichter zu schreiben und zu übersehen und auch überdies verständlich genug.) Von dem Charakter etc. eines Tonstücks hängt es ab, ob die Harmonie geschwinder oder langsamer gebrochen werden muss. Mehrentheils bricht man sie ziemlich geschwind, wie bei *k*). In Tonstücken von sehr munterm Charakter werden die Tasten fast zugleich angeschlagen.«



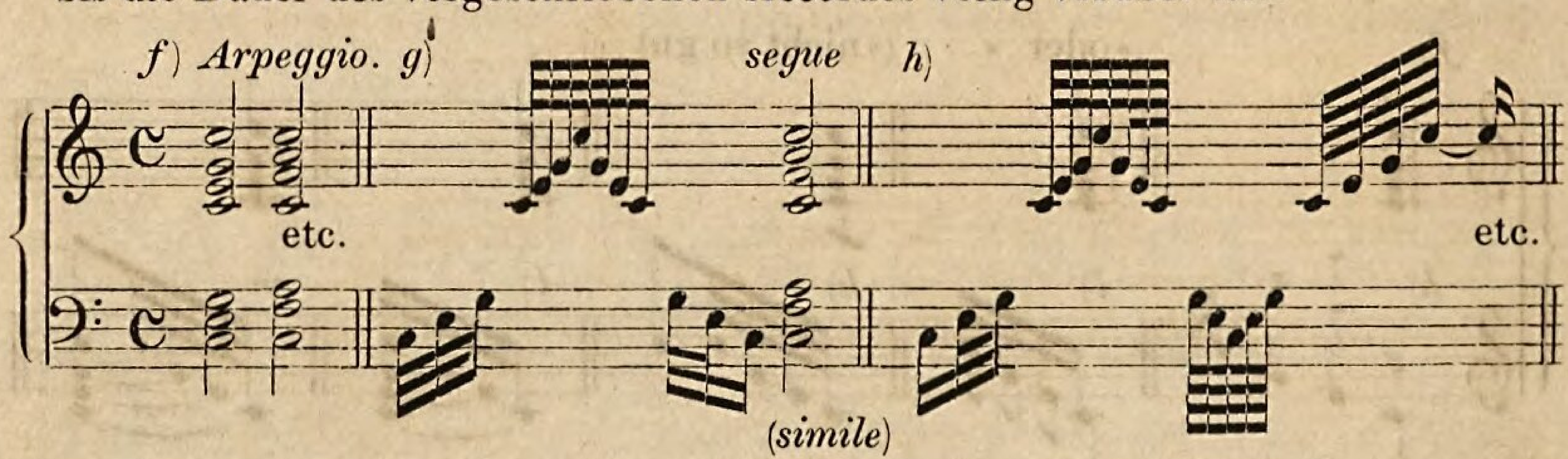


In ältern und im Gebrauch gebliebenen Musikstücken ist durch das Zeichen, hier unten bei *a*), wohl immer nur auf das Arpeggio von unten auf hingedeutet worden. Statt dieser Bezeichnungsart des Arpeggio trifft man in neuern Compositionen (z. B. in einigen von J. N. Hummel etc.) die bei *b*), auch sogar die bei *c*), welche heut aber ganz unpassend sind, weil man nicht erwarten kann, dass diese Componisten hiemit auf die dabei anzuwendenden Schleifer oder die Acciaccatur (s. unten) haben hindeuten wollen. In »veralteten« Musikstücken nur steht oft jener Strich für *segue*, oder er

gilt für eine Abkürzung der vorangehenden Schreibart, wie bei *d*), für welche die bei *e*) und ähnliche zu betrachten ist.



(Türk:) »Bei einer Folge von mehreren gebrochenen Harmonien pflegen die Componisten entweder nur das Wort *Arpeggio* darüber zu schreiben, wie bei *f*), und die Ausführung der Willkür des Spielers zu überlassen, oder sie bestimmen bei der ersten Harmonie den Grad der Geschwindigkeit etc. selbst, und deuten alsdann durch *segue* oder *siegue* (d. h. es folgt), wie bei *g*), aber auch durch *simile* (d. h. ähnlich wie vorher), an, dass der Spieler auch die folgenden Accorde so behandeln soll. Damit bei langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Harmonie, (wenn nämlich der Componist die Ausführung der Willkür des Spielers überlassen hat), auf verschiedene Art mehrmals hinauf und herunter brechen, wie bei *h*, wobei man die Finger auf den angeschlagenen Tasten so lange liegen lässt, bis die Dauer des vorgeschriebenen Accordes völlig vorüber ist.«



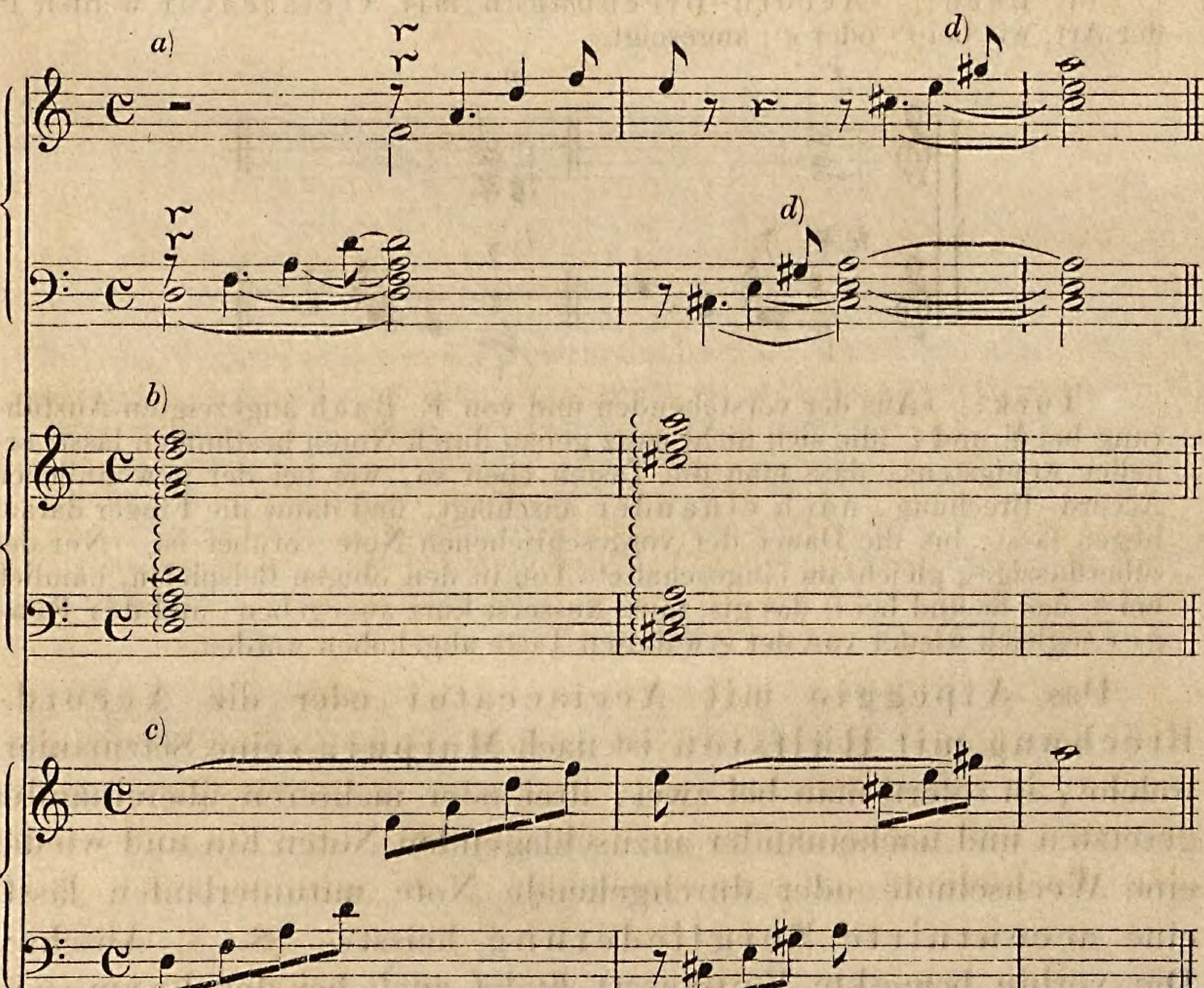
Von ähnlicher Art, wie vorstehend bei *g*), ist die Ausführung des Arpeggio, welches z. B in Seb. Bach's chromatischer Fantasie vorgefunden wird, nämlich:

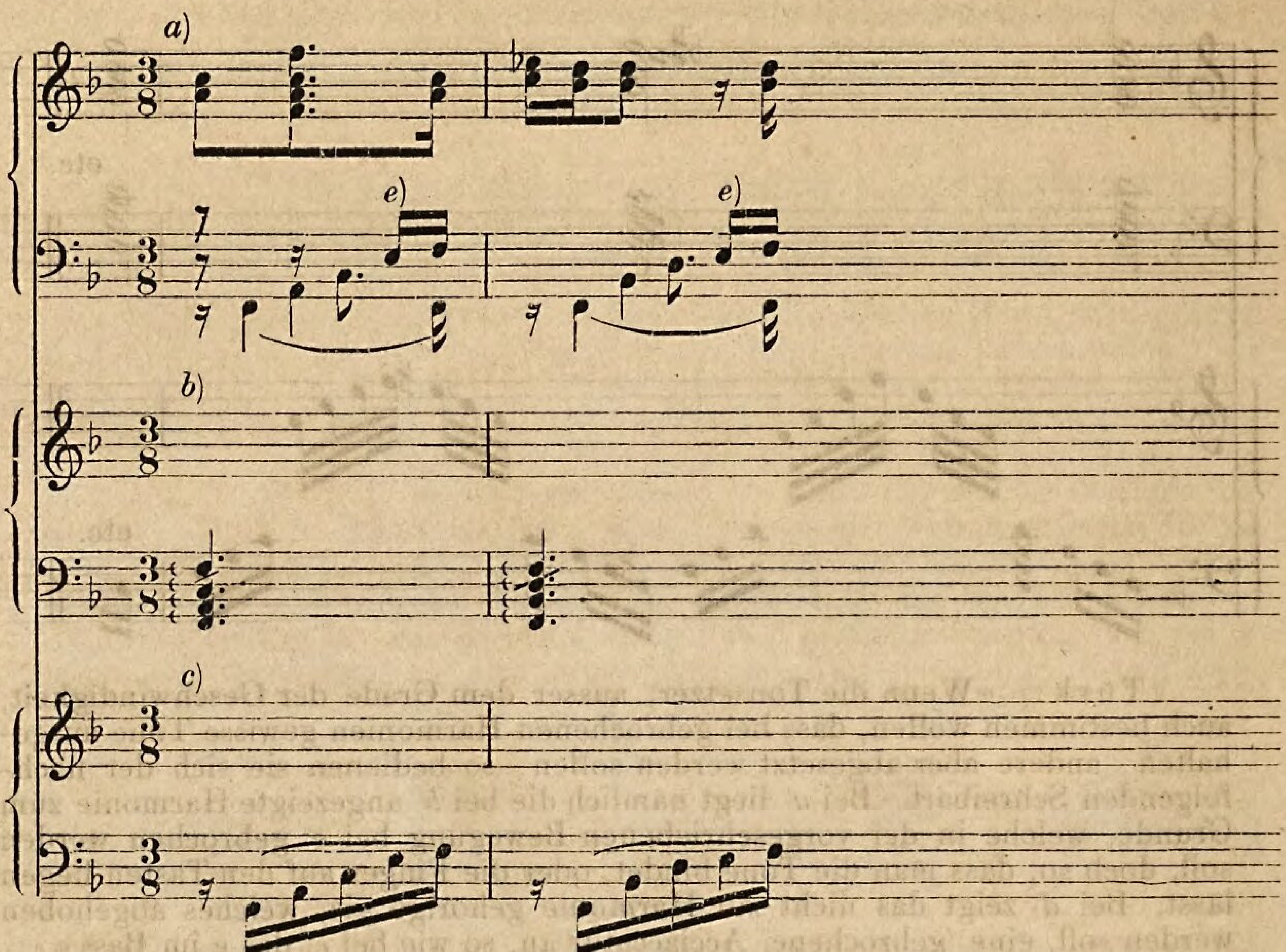


1) Wegen der Entstehung dieses Arpeggio-Zeichens ist im 5. Abschn. (Marpurg: »Die accentuirte Zergliederung«) nachzulesen.

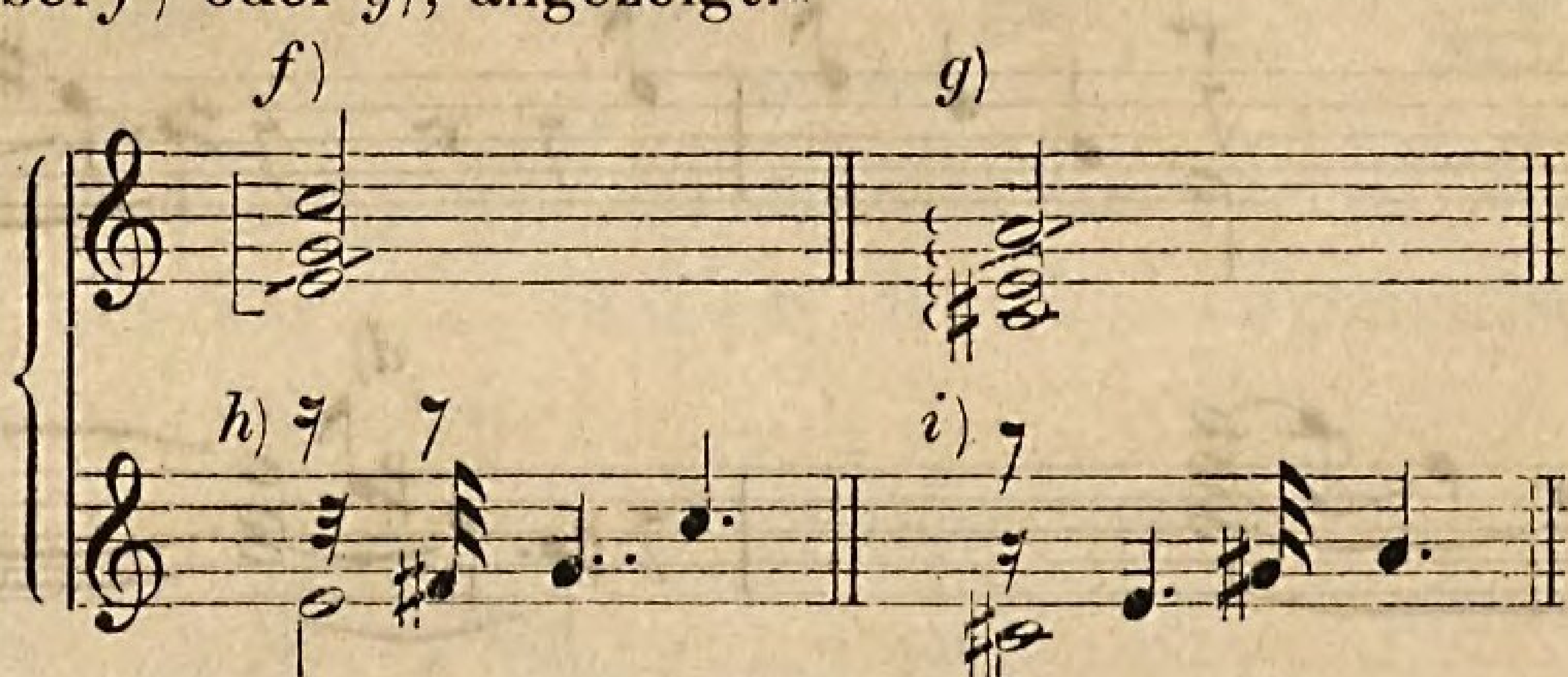


(Türk:) »Wenn die Tonsetzer, ausser dem Grade der Geschwindigkeit, auch bestimmen wollen, dass bei gebrochenen Harmonien gewisse Töne ausgehalten, andere aber abgesetzt werden sollen, so bedienen sie sich der nachfolgenden Schreibart. Bei *a*) liegt nämlich die bei *b*) angezeigte Harmonie zum Grunde, welche in der vorgeschriebenen Bewegung bei *c*) gebrochen werden soll, doch so, dass man die Töne bindet, oder die Finger auf den Tasten liegen lässt. Bei *d*) zeigt das nicht zur Harmonie gehörige gis, welches abgehoben werden soll, eine (gebrochene) Acciaccatur an, so wie bei *e*) das e im Bass.«





(E. Bach:) »Accord-Brechungen mit Acciaccatur werden in der Art, wie bei *f*) oder *g*), angezeigt.«



(Türk:) »Aus der vorstehenden und von E. Bach angezeigten Ausführung bei *h*) und *i*) (die sich nicht ganz genau durch Noten bestimmen lässt) erhellet wenigstens, dass man die Tasten eben so, wie bei der gewöhnlichen Accord-Brechung, nach einander anschlägt, und dann die Finger darauf liegen lässt, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note vorüber ist. Nur der »überflüssige«, gleichsam eingeschaltete Ton in den obigen Beispielen, nämlich bei *h*) das fis und bei *i*) das gis, muss äusserst kurz angegeben, und der Finger sogleich wieder von der erwähnten Taste abgehoben werden.«

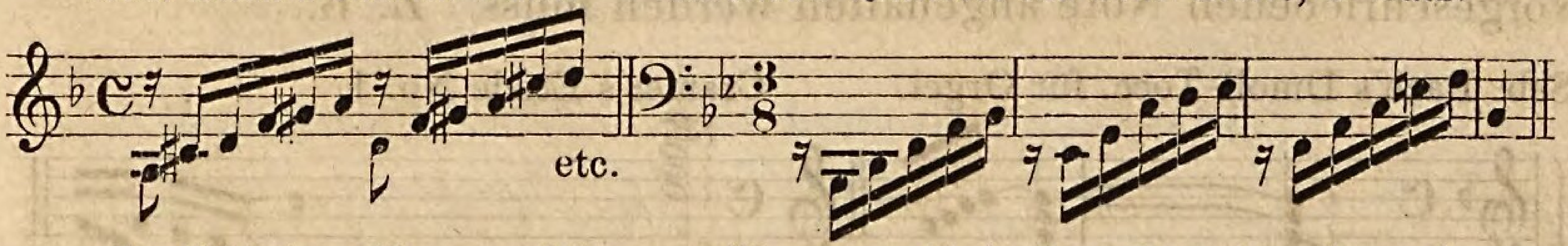
Das Arpeggio mit Acciaccatur oder die Accord-Brechung mit Hülfston ist nach Marpurg »eine Setzmanier, welche, in sofern man bei zwei, drei oder mehreren übereinander gesetzten und nacheinander anzuschlagenden Noten hin und wieder eine Wechselnote oder durchgehende Note mitunterlaufen lässt, eine accentuirte Zergliederung heisst«. (S. 5. Abschn.) Die vorhin bemerkte Vortragsart findet auch bei der harmonischen Figuration mit Hülfston statt. Z. B.

J. B. Cramer's 21. Etude.



In Werken unserer schon oft genannten grossen Tonsetzer wird das Arpeggio mit Acciaccatur nicht mehr in (obiger) Andeutung, sondern ausgeschrieben vorgefunden. Z. B.

Seb. Bach's chrom. Fant. Mozart's Quintett für Blas-Instr., 2. Satz.



In Clavier-Compositionen jüngster Zeit ist das durch mehrere Octaven laufende Arpeggio oft zum Uebermaass angewendet. Dem hiedurch entstandenen Ueberdruss hat man nun durch die angeblich elegantere Art und vermeintlich neue Erfindung, nämlich durch dies zwei Octaven durchlaufende Arpeggio mit Hülfston, wie bei *a*), zu begegnen gesucht. Aus gedachtem Grunde auch machen die Pianisten aus dem als Schlussaccord vorkommenden Staccato-Arpeggio, dem sog. gebrochenen Griff, wie bei *b*), gemeinhin das Arpeggio mit der Acciaccatur, wie bei *c*).



(Türk:) »Sollen bei einer gebrochenen Harmonie alle Töne liegen bleiben, so deutet man es sonst auch durch das Wort *tenuto* (abgekürzt: *ten.*, d. h. gehalten, im Gegensatz von abgestossen oder verkürzt) an, wie bei *d*). Im entgegengesetzten Fall bedient man sich des gewöhnlichen Staccato-Zeichens, d. i. des Punktes oder des sog. Strichpunktes über (oder auch unter) der Note, wie bei *e*), oder schreibt über (oder unter) die Accorde das Wort *staccato* (abgekürzt: *stacc.*, d. h. abgestossen oder schnell losgelassen[1]), wie bei *f*). Wenn nur ein einzelner Ton ausgehalten werden soll, so wird es wie bei *g*) und *h*) bestimmt. In den Beispielen bei *g*) lässt man blos auf der Taste f, bei *h*) aber auf c den Finger liegen. Die Schreibart bei *i*) bezeichnet ebenfalls, dass man nur den höchsten und tiefsten Ton aushalten, von dem a und fis hingegen den Finger sogleich wieder abheben soll.«



Das Arpeggio im Vorstehenden bei *d*) würde man das Tenuto-Arpeggio, das bei *e*) und *f*) das Staccato-Arpeggio und

1) Das äusserst schnelle Loslassen der Tasten eines Accordes findet man in Clavier-Compositionen jetziger Zeit oft durch *sec.* (*secco* = trocken) ausgedrückt.

das bei *g*) etc. das Arpeggio mit gehaltenem Ton nennen können.

Selbstverständlich findet das auf Tasten-Instrumenten (Orgel, Clavier etc.) eigentlich nur allein ausführbare Tenuto-Arpeggio (wobei alle Töne liegen bleiben), auch dann statt, wenn über dem zu arpeggirenden Accord auch etwa nicht *ten.* steht, wie überhaupt jeder Accord ohne Abkürzungszeichen stets nach dem Zeitwerth der vorgeschriebenen Note angehalten werden muss. Z. B.

Seb. Bach's Dmoll-Tocc. für Orgel. Cramer's Etude No. 1.



Diejenigen Ausübenden der Claviermusik, welche das Clavierspielen noch nicht von dem Clavierklimpern zu unterscheiden gelernt haben, machen daher auch ohne Weiteres aus dem Tenuto-Arpeggio regelmässig ein Staccato-Arpeggio, und umgekehrt aus dem letztern das erstere, und so ebenfalls auch aus dem Legato ein Leggièro oder gar ein Staccato und umgekehrt, etc.

Wie hier beiläufig bemerkt wird, kommen im Claviersatz zunächst drei Vortragsweisen der melodischen und harmonischen Notenfiguren in Betracht, die 1. durch *legato* (d. h. gebunden) oder auch durch den Schleifbogen[1], wie bei *a*), 2. durch *leggièro* (leicht d. h. geschleift), wie bei *b*), 3. durch *sciolto*[2] (d. h. abgelöst, frei) und *staccato*[3] (d. h. abgestossen), oder durch Punkte oder Strichpunkte über oder unter den Noten, wie bei *c*), angezeigt werden.

1) Der Schleifbogen erstreckt sich über zwei oder mehrere Noten von verschiedener, und der Bindebogen immer nur über zwei Noten von gleicher Tonstufe.

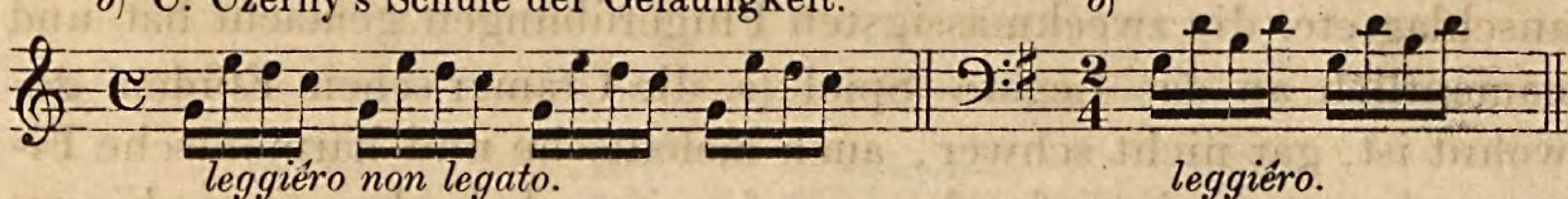
2) Ausgesprochen: tscholto. Das Tragezeichen deutet auf *sciolto*-spielen hin.

3) Vom italienischen *staccare:* ab- oder losmachen.

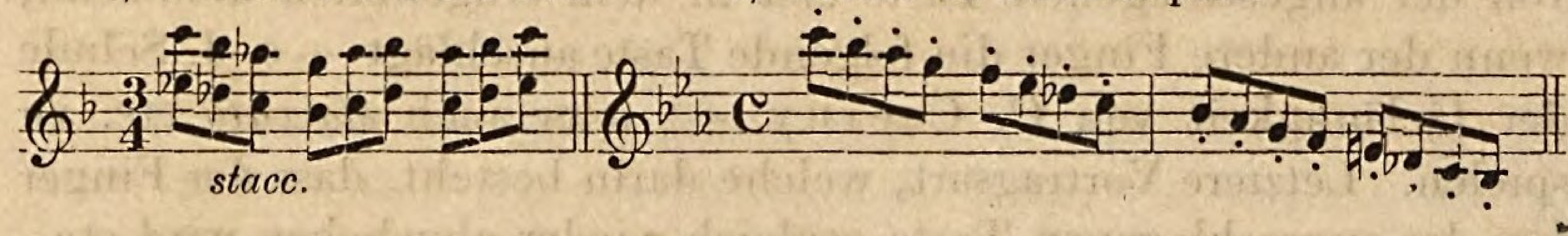
J. B. Cramer's Etude. Beethoven's Cmoll-Sonate.



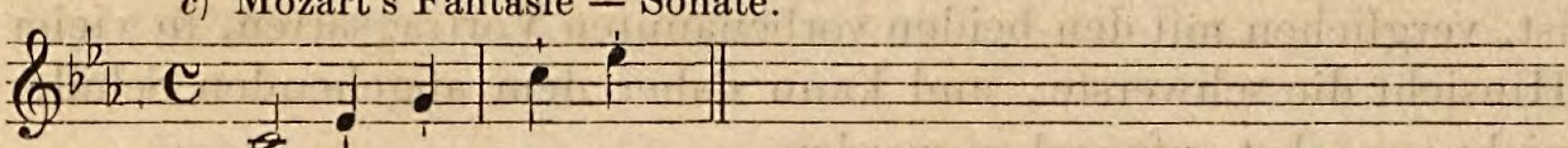
b) C. Czerny's Schule der Geläufigkeit. b)



c) Beethoven's Fdur-Son. c) Beethoven's Sonate path.



c) Mozart's Fantasie — Sonate.



Die zuerst genannte Vortragsart,[1] welche nämlich darin besteht, dass die Finger auf den niedergedrückten Tasten liegen bleiben, ist namentlich des Zusammenklangs wegen die natürlichste und auch in sofern die l e i c h t e s t e, als die Hand z. B. des angehenden Clavier-Schülers die Tasten der etwa aus fünf Tönen: c d e f g bestehenden Fingerübung eher festhalten kann und auch lieber festhält, als sie sogleich, nachdem die Tasten angeschlagen sind, wieder loszulassen. Erfahrene Clavier-Lehrer erkennen es überhaupt als eine falsche Maassregel an, den angehenden Schüler Fingerübungen mit wiederholten Noten ohne sog. Stützfinger, z. B.



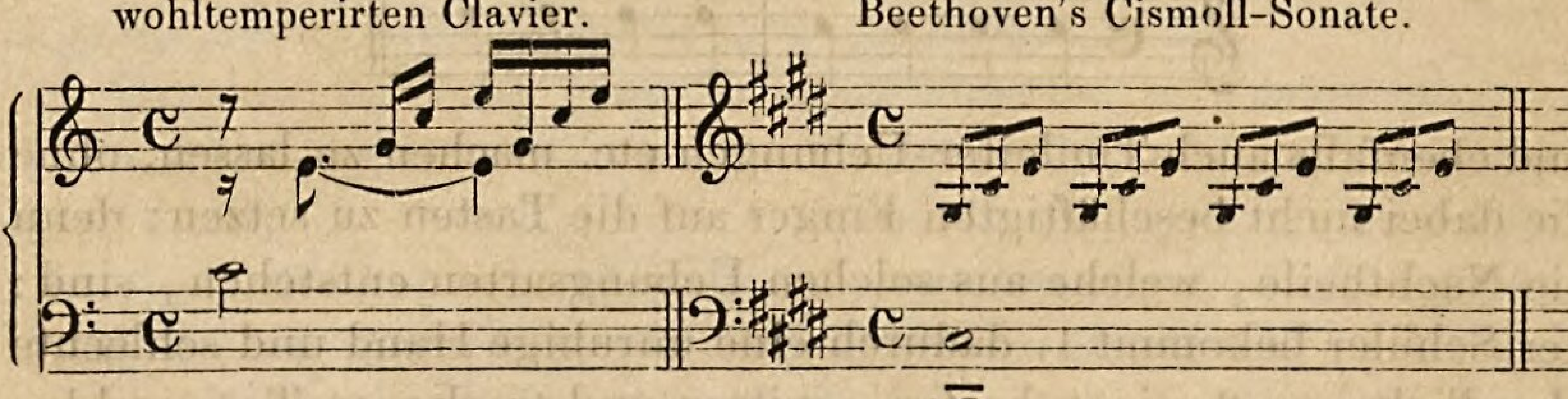
und ebenfalls auch Tonleiter-Uebungen etc. machen zu lassen, ohne die dabei nicht beschäftigten Finger auf die Tasten zu setzen; denn die Nachtheile, welche aus solchen Uebungsarten entstehen, sind: der Schüler bekommt 1. dadurch eine unruhige Hand und schlechte Handhaltung, 2. einen harten, spitzen und trockenen Tonanschlag und gewöhnt sich leicht an das »Clavier-Hacken«, und 3. werden ihm dadurch die Grundregeln des Fingersatzes nie recht einleuchtend etc.

1) Wie man immer nur e i n e n Ton singen kann, so auch kann eine Melodie oder Gesangs-Passage (Cantilene) auf dem Clavier immer nur g e s c h l e i f t, aber nicht gebunden vorgetragen werden.

Ist solcher, auf gedachte Weise angeleitete Schüler von seiner schlechten Gewohnheit bekanntlich schwer abzubringen, und nur mühsam zum guten Clavierspiel zu erziehen, indem der erste Eindruck am tiefsten wurzelt: so wird es dagegen demjenigen Schüler, welcher von Anfang an wegen Handhaltung, Fingerkräftigung, Tonanschlag etc. die zweckmässigsten Fingerübungen gemacht hat und namentlich an das Legato-Spiel (s. die Cramer'schen Etüden) gewöhnt ist, gar nicht schwer, auch melodische und harmonische Figuren (wenn es darauf ankommt) *leggièro* (d. h. den einen Finger von der angeschlagenen Taste erst in dem Augenblick abhebend, wenn der andere Finger die folgende Taste anschlägt — s. d. Schule der Geläufigkeit von C. Czerny —) oder auch *staccato* etc. zu spielen. Letztere Vortragsart, welche darin besteht, dass der Finger von der angeschlagenen Taste sogleich wieder abgehoben wird etc., ist, verglichen mit den beiden vorbenannten Vortragsarten, in vieler Hinsicht die schwerste, und kann daher dem angehenden Schüler nicht zunächst aufgegeben werden.

In Bezug auf die hier bezeichneten drei Vortragsarten werden im Claviersatz harmonische Figuren und Harfenbässe, wenn dabei nicht ausdrücklich *legg.* (*leggièro*) oder *stacc.* (*staccato*) steht, oder wenn das Tonstück, wegen seines muntern, scherzhaften etc. Charakters nicht etwa einen leichten Vortrag erfordert, immer nur *legato* ausgeführt, mag auf diese Spiel- oder Vortragsart, (wobei nämlich die Finger auf den niedergedrückten Tasten so lange liegen bleiben, bis wieder die Reihe des Anschlagens an sie gekommen ist), auch vielleicht nicht durch *legato* oder den Schleifbogen hingewiesen sein. Z. B.

Seb. Bach's 1. Präludium im wohltemperirten Clavier. Beethoven's Cismoll-Sonate.



Das Staccato-Arpeggio durch kleine Noten, wie bei *a*), statt durch das übliche Zeichen, wie bei *b*), anzudeuten, ist wohl nicht immer rathsam, indem, wenigstens von Ungeübtern etc., diese Nötchen leicht in missverständlicher Art ausgeführt werden.



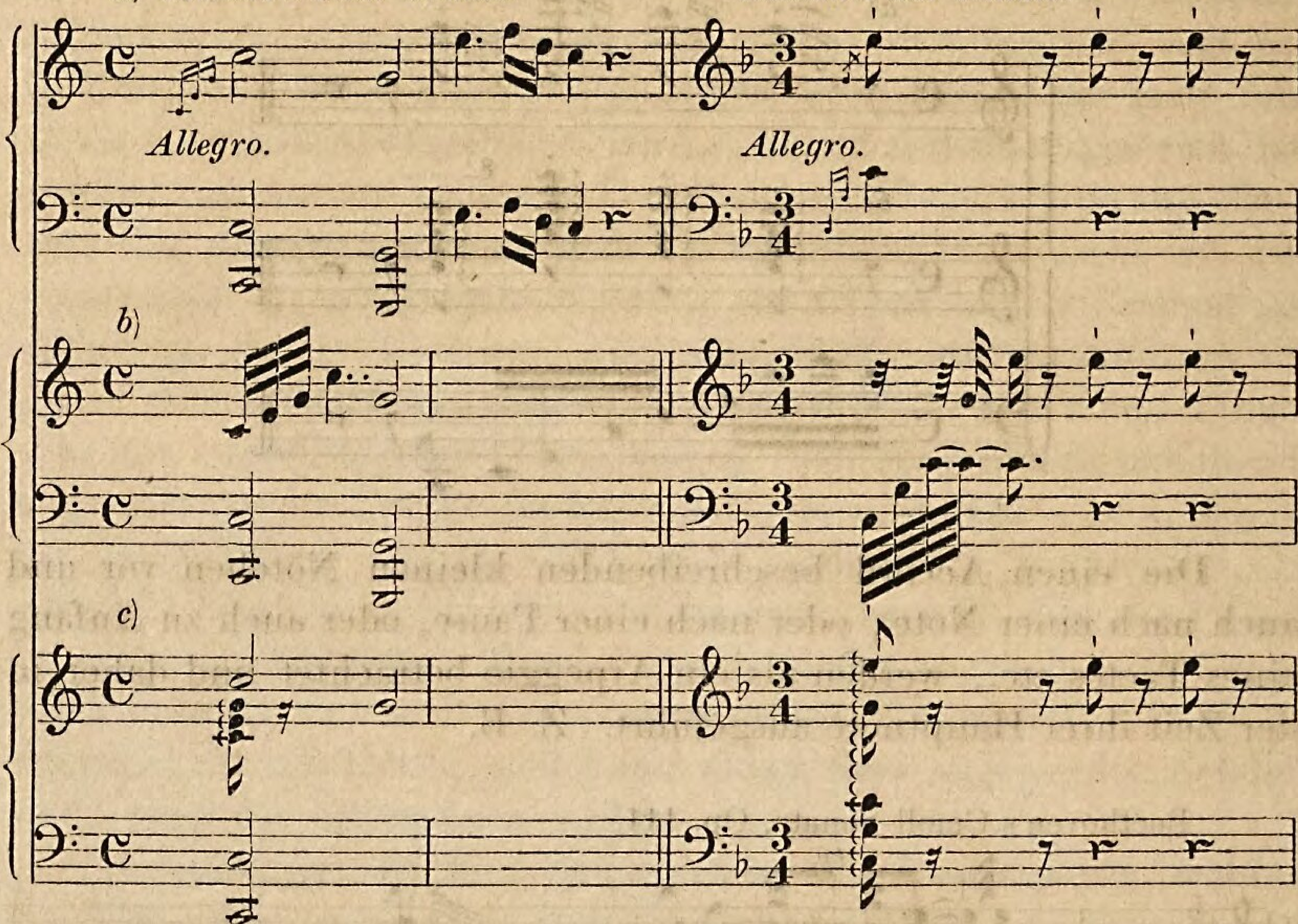
Die einen Accord beschreibenden kleinen Nötchen vor und auch nach einer Note, oder nach einer Pause, oder auch zu Anfang eines Tactes etc., werden als ein Arpeggio betrachtet und daher in der Zeit ihrer Hauptnote ausgeführt. Z. B.

Beethoven's Cmoll-Sonate, Op. 111.



Das Arpeggio mit gehaltenem Ton wird mehrentheils in kleinen Nötchen, wie bei *a*), angedeutet. Da jedoch die kleinen Nötchen oft missverstanden werden, so ist es besser, dergleichen Arpeggio, welches wie bei *b*) ausgeführt wird, in der Art, wie bei c), anzudeuten.

a) Mozart's Cdur-Sonate. Dessen Fdur-Sonate.



Beethovens Cmoll-Son., Op. 10, No. 1, 3. Satz.



Auf die Ausführungsart vorstehenden Beispiels bei *a*) gründet sich die des hier nachfolgenden bei *d*), wo nämlich die linke Hand den Concent, oder den Accord im Zusammenklang, und die rechte

dagegen das durch das übliche Zeichen angedeutete Arpeggio auszuführen hat.

Die Schreibart von umgekehrtem Verhältniss aber, wie bei *e*), wo nämlich die linke Hand das Arpeggio und die rechte dagegen den Concent hat, entspricht der beigefügten Ausführung. Diese Ausführungsart gründet sich nun wiederum auf die, dass, wenn z. B. der in beiden Händen vorkommende achtstimmige Accord (s. oben Cramer's Etüde No. 1) arpeggirt werden soll, in diesem Fall die rechte Hand mit dem Arpeggio nicht eher beginnt, als bis die linke mit demselben zu Ende ist.



Die Ausführungsart des im Bass vorkommenden und in Nötchen angedeuteten Arpeggio mit gehaltenem Ton ist der gleich, welche z. B. an einem in gleichem Fall und an Stelle dieser Nötchen vorkommenden Vorschlag zu beobachten ist. Z. B.

Beethoven's Ddur-Sonate, Op. 10, No. 3, 2. Satz.



Dass bei einem zu arpeggirenden vielstimmigen Accord im Claviersatz die oberste Note nicht von der rechten, sondern von der linken Hand durch sog. Ueberschlagen dieser Hand über jene gespielt werden soll, lässt sich daran erkennen, dass über oder neben jener aufwärts gestrichenen Note entweder das ital. *sinistra* (abgekürzt: *sin.*, d. h. linke Hand) oder auch oft das franz. *main gauche* (abgekürzt: *m. g.*) geschrieben steht. Z. B.



(Türk:) Die bei *a*) vorgeschriebene Arpeggiatur mit einem langen Vorschlage spielt man so wie bei *b*) oder *c*). Einige wollen zwar die übrigen Stimmen erst nach verflossener Dauer des Vorschlages eintreten lassen, wie bei *d*); allein da der Vorschlag in die Zeit seiner Hauptnote fällt, und durch gewöhnliche Noten so angedeutet werden müsste, wie bei *e*), so lässt sich leicht einsehen, dass die Eintheilung bei *d*) falsch ist. Will sie der Componist aber haben, so muss er sich anders ausdrücken, nämlich so, wie bei *f*). Steht vor einem gebrochenen Accorde nur ein kurzer Vorschlag, wie bei *g*), so ist wider die Eintheilung bei *h*) nichts Erhebliches einzuwenden. In dem Beispiele bei *i*) wartet man erst die Dauer der Pause ab, sodann bricht man die Harmonie der übrigen Stimmen wie bei *k*).«



Ein Arpeggio mit vorangehendem Vorschlag enthält z. B. der 49. Tact in Seb. Bach's chromatischer Fantasie:



Wie schnell das durch dies jetzt nur noch gebräuchliche Zeichen (⌇) angedeutete Arpeggio auszuführen ist, lässt sich schon an einigen der vorstehenden ausgeschriebenen Notenbeispiele ersehen. Der Grad seiner Geschwindigkeit hängt oft von gewissen Umständen ab. Gewöhnlich aber geschieht dasselbe in geschwind vorübergehender Tonfolge, und zwar in Tonstücken von geschwindem Tempo und lebhaftem Charakter etc., wogegen es in Tonstücken von langsamer Bewegung und ernstem etc. Charakter und namentlich bei Fermaten in der Art ausgeführt wird, dass die Accordtöne zwar langsam, aber doch immer in nicht zu merklichen Abständen von einander erfolgen.

Wo gedachtes Arpeggio z. B. im Claviersatz (abgerechnet etwa nicht zu überspannende Accorde) anzuwenden ist, lässt sich ebenfalls nicht durch Regeln bestimmen. Es kann aber ferner sowohl in stark oder *forte* wie auch in schwach oder *piano* vorzutragenden Stellen angewendet werden, und macht bekanntlich gute Wirkung bei Fermaten, welche durch einen zögernden (*ritardando*) Vortrag desselben eingeleitet werden können. Bekanntlich vertragen es aber gewisse Stellen nicht, weil durch dasselbe (wie ähnlich durch die durchgehende kleine Septime in der Melodie z. B. des Chorals etc.) der Eindruck des Gedankens abgeschwächt etc. wird. Eine besondere Bemerkung (*Remarque*) sei noch hier für diejenigen Ausübenden von Choralmusik gemacht, welche die Accorde ohne allen Grund arpeggiren, und bei dieser ihrer schlechten Gewohnheit z. B. den Choral auf dem Pianoforte zum Ekel verhudeln.

In sofern die Accordzusammensetzung von unten auf von einem angenommenen Grundton aus geschieht, ist auch das von unten beginnende Arpeggio als das Grundwesen, und das von oben anfangende als dessen Gegensatz zu betrachten. Letzteres, obgleich von schwächerem Eindruck als Ersteres, ist an entsprechenden Stellen ebenfalls von guter Wirkung, wie sich bei dessen Anwendung, und zwar nur ausgeschrieben, in Compositionen unserer oft genannten grossen Tonsetzer ergiebt. Selbstverständlich aber haben die-

selben das durch Zeichen anzudeutende Arpeggio von oben nicht in ihren Werken angewendet, weil sie diese Zeichen theils nicht allgemein bekannt und auch nicht leicht in die Augen fallend, theils Missverständniss erregend etc. befunden haben.

Ein von oben beginnendes und jetzt immer nur in gewöhnlicher Notenschrift darzustellendes Tenuto-Arpeggio wäre etwa das, wie bei *a)* oder z. B. nur in der rechten Hand, wogegen zugleich die linke ein Tenuto-Arpeggio von unten hat, wie bei *b)*, und ein Arpeggio in beiden Händen von oben mit gehaltenem Ton in der Oberstimme, wie bei *c)*, etc.





Am Schlusse dieses Abschnitts sei noch bemerkt, dass bei dem, in Clavierschulen und sog. Anhängen zu diesen Schulen enthaltenen, grossen Vorrath an Arpeggio-Uebungen, diejenigen (wie auch die Tonleiter-Uebungen) immer nur die förderlichsten sind, welche man sich als des Clavierspiels Beflissener selbst vorzuschreiben weiss, oder welche, in Bezug auf guten Unterricht, der Clavierlehrer seinem Schüler bei vorhandenem Bedürfniss nach dessen Fassungskraft, Spannkraft der Finger etc. vorschlägt oder aufgiebt, wie überhaupt derjenige Clavierlehrer, welcher der Anwendung (Praxis) und der Grundkenntniss (Theorie) der Tonkunst vollkommen mächtig ist, über Clavierschulen steht, und seinen Schülern daher den Unterrichtsstoff nicht nach angegebenem oder bekanntem Ellenmaass zumisst, sondern bei ihm immer nur die angemessene Lehrweise (Methode), und somit die Methode aller Methoden, nämlich die beste anwendet; es ist demnach thöricht zu sagen, dass man nach der Methode Dieses oder Jenes unterrichte oder unterrichtet wird.

Zu einer Selbstübung im Arpeggio will ich hier einige Anleitung zu geben versuchen.

Zuvörderst übe man sich, den in beiden Händen vorkommenden achtstimmigen Accord, wie bei *a)*, im Concent anzugeben. Um aber hiebei etwa nicht in den Fehler Schlechtunterrichteter etc. zu ver-

fallen, welche gemeinhin den Accord in der linken Hand etwas eher als den in der rechten angeben oder anschlagen, sondern, um diesen Accord genau (exact) zu spielen, so dass alle seine Töne zugleich erklingen, halte man die Finger beider Hände in gerader Linie dicht über den Tasten und ziehe diese alle zugleich schnell herunter.

Hierauf lasse man die Uebung mit dem durch das Zeichen angedeuteten Tenuto-Arpeggio, wie bei *b*), und sodann das Staccato-Arpeggio, wie bei *c*), etc. folgen. Was die Spannkraft der Finger besonders stärkt, und den sog. Fingerspanner (d. i. die vor einiger Zeit empfohlene Maschine zum Fingerspreizen) ganz entbehrlich macht, das sind die Uebungen im Legato-Arpeggio, wie bei *d*). An letztere schliessen sich die in andern Tonarten zu wiederholenden Uebungen des fortrückenden Arpeggio, wie bei *e*) (s. hinsichtlich dessen verschiedener Arten Cramer's Etüden), und ferner die in gedachter Art fortzusetzenden Uebungen des durch mehrere Octaven laufenden Arpeggios, wie bei *f*). (S. den II. Theil der von mir praktisch dargestellten Schule der Fingerübungen von Th. Kullak.)



d) (Die Finger bleiben auf den Tasten liegen.)



1) Wie sich überhaupt die Unzulänglichkeit des Musikunterrichts, selbst auch bei erlangter Spielfertigkeit eines Schülers, aus dessen Unkenntniss der nöthigen musikalischen Grundbegriffe etc. erkennen lässt, so antwortet z. B. auch gemeinhin solcher Schüler auf die Frage: Was heisst oder bedeutet in der Musik Dur? »Hart!« und was — Moll? »Weich!« Abgesehen von der weitern Erklärung dieser beiden Kunstausdrücke, so ist unter Dur zunächst die grosse und unter Moll die kleine Terz zu verstehen.



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Wagner, Ernst David,

Musikalische Ornamentik oder die wesentlichen Verzierungs-Manieren im Vortrage der Vokal- und Instrumental-Musik gründlich erl. von Ernst David Wagner

Berlin 1869

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.mus.o.49-a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11727356-6